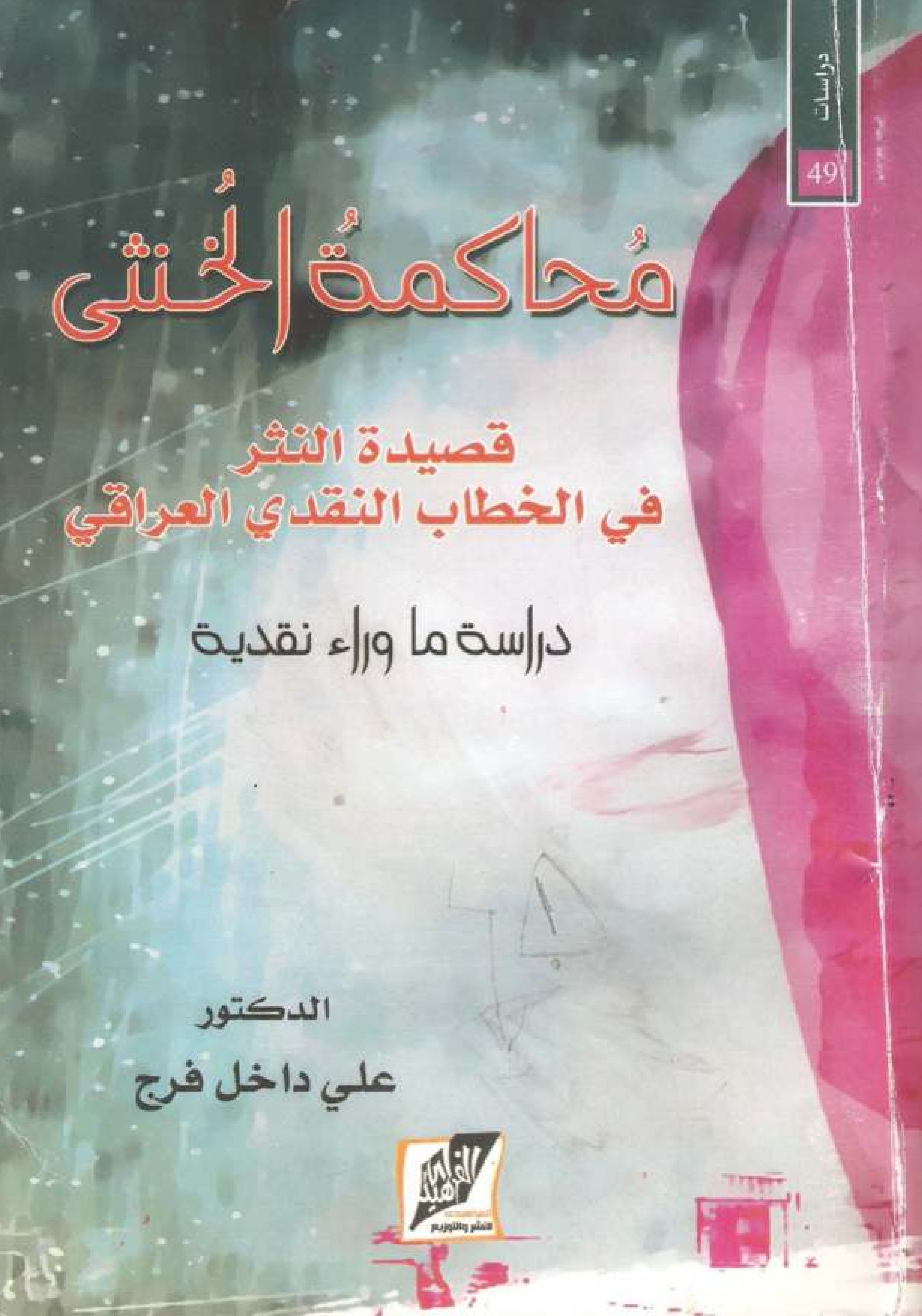

دراسات
49
مُحاكمةُ الخُنثى
قصيدة النثر
في الخطاب النقدي العراقي
دراسة ما وراء نقدية
الدكتور
علي داخل فرج

مُحاكمةُ الخُنثى

في الخطاب النقدي العراقي

مُحاكمةُ الخُنثى

قصيدة النثر
في الخطاب النقدي العراقي
دراسة ما وراء نقدية

الدكتور

علي داخل فرج



رقم الإيداع في دار الكتب والوثائق ببغداد ١٨٥٤ لسنة ٢٠١١

العنوان : محاكمة الخنثى في الخطاب النقدي العراقي

المؤلف : د. علي داخل فرج

عدد الصفحات : ٢٩٤

الطبعة الأولى ٢٠١١



الإهداء

إلى ثلاث نساء حبيبات:

زهرة.. إنه وادي السلام حقا حيث ترقدين..

و سندس.. رفيقة الدرب..

و رند.. الأمل..

والى ثلاثة رجال:

أبي..

وولديَّ الحبيبين:

الحسن وزيد

علي

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

أثارت قصيدة النثر منذ ظهورها في الأدب العربي مطلع ستينيات القرن الماضي جدلا واسعا، و ولّدتْ حراكا نقديا لم تهدأ وتيرته، ولم تخف طوال العقود التي مرت بعد ذلك الظهور، و ربما يستطيع المتتبع لهذا الحراك أنْ يتلمس دوافع ومنطلقات متعددة ومتباينة تقف وراء هذا الجدل الذي أثارته وما زالت تثيره هذه القصيدة بين مناصريها و دعاتها من جهة وخصومها من جهة ثانية، ويمكننا القول إنَّ هذه الدوافع بلغت من التعدّد والتنوّع حداً اختلط فيه الأدبي والنقدي بالاجتماعي والسياسي و ربما الديني أيضا.

لقد أشعلت قصيدة النثر - على حد وصف أحد الدارسين العرب - حربا أو حروبا أدبية وفكرية بين النقاد لم تكن نيرانها لتخفت، حتى تعود لتضطرم من جديد، ومن هنا أصبحت الحاجة ماسة الى دراسات تكشف طبيعة الجهد النقدي الذي رافق هذه القصيدة على مدى أكثر من نصف قرن سواءً أكان هذا النقد مُنظّرا أم محللا، أم معارضا ومشككا، أم غير ذلك. ولعل الساحة النقدية العراقية كانت ميدانا مهما من ميادين هذا الحراك النقدي الذي أطلقت نازك الملائكة شرارته الأولى بهجومها العنيف على دعاة هذه القصيدة المنضوين تحت لواء مجلة (شعر) اللبنانية.

وجدير بالذكر أنَّ النقد العراقي، في رحلته مع قصيدة النثر، شهد محطات متعددة اتسمت كلها بالجدل الحاد والخلاف الذي كان كثيرا ما يطغى على الأصوات المعتدلة، واذا كان الموقف الرافض يبرز في النصف الأول

ولعلنا نلتمس العذر للناقد المذكور في أنَّ اقتصاره على دراسة الموقف من القصيدة، وإغفاله الجوانب الأخرى التي ذكرناها جاء متوافقا مع الرغبة في أنْ يكون البحث محددا وموجزا، و ذلك كي تتحقق فيه متطلبات النشر في الدوريات ومنها المجلة التي نُشر فيها البحث، و ربما يمكن أنْ نلتمس له عذرا آخر في التوقيت المبكر نسبيا الذي صدرت فيه الدراسة المذكورة، لأننا نعلم أنَّ أكثر ما نشره النقاد العراقيون قبل هذا التوقيت حول قصيدة النثر لم يكن يتعدَّى ما كانت تنشره بعض المجلات والدوريات، وما كان يظهر من فصول أومباحث أو صفحات في عدد قليل من الكتب فضلا عن كتاب واحد هو (أفق الحداثة و حداثة النمط) لسامي مهدي، و هو كتاب يمكن القول إنَّ نقد قصيدة النثر مثَّل القسم الأعظم منه.

وبعد دراسة الناقد الصكر تأتي محاولة ثانية لباحث عراقي هو احمد علي محمد، تناول فيها جانبا آخر من جوانب الجدل النقدي المحتدم حول قصيدة النثر، واذا كان ميدان البحث في هذه الدراسة الأكاديمية الموسومة (مفهوم قصيدة النثر في النقد العربي الحديث، الأصول والتحولات) يمتد ليشمل الساحة النقدية العربية كلها، فإنها اقتصرت بالمقابل من ذلك على تقصي إشكالية واحدة من الإشكاليات التي أحاطت بقصيدة النثر، و هي إشكالية المفهوم والمصطلح التي تتبعها الباحث تتبعا زمنيا منذ بواكير الشعر المنثور حتى زمن كتابة الدراسة، و هذا ما جعل دراسته تتخذ طابعا تاريخيا، كما أقر هو نفسه.

ومما لا شك فيه أنَّ الحراك النقدي العراقي حول قصيدة النثر شهد منذ العام ١٩٨٩م، و هوالعام نفسه الذي صدرت فيه دراسة الدكتور الصكر، تناميا في عدد الدراسات التي رصدت هذه القصيدة و نتاج شعرائها، و نستطيع أنْ

نحصي من هذه الدراسات: (دلالة المكان في قصيدة النثر) للدكتور عبد الإله الصائغ١٩٩٩م، و (حلم الفراشة) للدكتور حاتم الصكر ٢٠٠٤م، و (قصيدة النثر في اليمن) للدكتور حاتم الصكر ٢٠٠٣م، و (قصيدة النثر، دراسة تفكيكية بنيوية في الشعر الإماراتي الحديث) للدكتور سلمان كاصد ٢٠٠٤م، و(قصيدة النثر وما تتميز به عن الشعر الحر) للناقد والشاعر عبد القادر الجنابي٢٠١٠م، و (الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر) للدكتور محمد صابر عبيد ٢٠١٠م، وفضلا عن هذه الكتب نستطيع أنْ نشير الى عدد غير قليل من الكتب الأخرى التي كانت قصيدة النثر ضمن ما تناولته في جوانب منها، ومن هذه الكتب (ما لا تؤديه الصفة) للناقد حاتم الصكر، و (في حداثة النص الشعري) للدكتور علي جعفر العلاق، و (إشكالية الحداثة) للدكتور ستار عبد الله، و غيرها كثير، أما على المستوى الأكاديمي، فقد شهد عقد التسعينيات بداية التوجه الى دراسة هذه القصيدة من خلال عدد من الرسائل والأطاريح التي نذكر منها: (قصيدة النثر في الأدب العربي الحديث- رسالة ماجستير) للباحث قاسم خلف مشاري ١٩٩٤م، و (قصيدة النثر في الأدب العربي المعاصر، الجهود الرائدة في العراق و سوريا ولبنان) للباحث سرور عبد الرحمن ١٩٩٦م، و (البناء الفني في قصيدة الماغوط النثرية) للباحث خيري الحيدري ٢٠٠٥م.

إنَّ صدور هذه الدراسات المتعددة، عزز قناعة لدينا بإكمال ما بدأه الدكتور الصكر في دراسةٍ نأمل أنْ تستوعب القدر الأكبر مما كتب حول هذه القصيدة من مختلف جوانبها التي ذكرناها، وقد جاء اختيارنا هذا بعد استشارة عدد من الأساتذة والمتخصصين الذين أيدوا فكرة الموضوع، و شجعونا على المضي بها، فكان لهم الفضل في دفعنا الى الأمام واتخاذ خطوات لاحقة كانت أولاها الشروع في جمع مصادر ومراجع البحث من كتب و دوريات قد

لانكشف سراً إنْ أشرنا الى ما لقيناه من عناء و صعوبة في الحصول على عدد غير قليل منها.

تقع دراستنا هذه في أربعة فصول مسبوقة بتمهيد رأينا أنْ نجعله على قسمين وجدنا أنّ إيضاحهما يشكل مدخلا مناسبا لمادة البحث التي توزعت على الفصول الأربعة المذكورة، وقد ناقشنا في القسم الأول منهما قضية العلاقة بين الشعري والنثري، وما أثير حولها من جدل رأينا أنَّ قصيدة النثر عملت على تكريسه في الفكر النقدي العربي والغربي على حد سواء، أما القسم الثاني، فقد حاولنا فيه أنْ نقدِّم عرضا تاريخيا موجزا تتبعنا فيه ظهور قصيدة النثر ومراحل تطورها في الأدب الفرنسي والغربي بصورة عامة، و ذلك قبل أنْ نعرض لظهورها عربيا وعراقيا في ستينيات القرن الماضي بعد أنْ بدأت إرهاصاتها تتضح مطلع القرن نفسه.

وقد درسنا في الفصل الأول التحولات التي شهدها الخطاب النقدي العراقي من الأنموذجين السابقين لقصيدة النثر (الشعر المنثور والنثر المركز) الى الأنموذج الذي ظهر في لبنان نتيجة التأثر بقصيدة النثر الفرنسية، و نعني به أنموذج مجلة (شعر)، ومن هنا جاء تقسيم هذا الفصل على مبحثين خصص أولهما لدراسة الخطاب النقدي الذي دار حول الشعر المنثور والنثر المركز و تحليله ، وخصص الثاني لدراسة الأنموذج الذي دعت اليه جماعة (شعر) التي كانت رائدة في التنظير النقدي لقصيدة النثر عربيا.

ومن منطلق إيماننا بأنّ الإشكاليات التي أحاطت بقصيدة النثر منذ ظهورها والى اليوم فتحت هي الأخرى الأبواب على مصراعيها لخلافات واجتهادات بين نقادها، كان لزاما علينا أنْ نخصص أحد فصول الدراسة لمتابعة هذه الإشكاليات والتعرف على المواقف المتباينة التي اتخذها النقاد

العراقيون منها، فجاء الفصل الثاني الذي عالجنا في مبحثه الأول إشكاليتين و جدناهما مرتبطتين ببعضهما، و هما إشكالية المصطلح، واشكالية التجنيس، أما إشكالية الإيقاع، أوالإيقاع الداخلي، فقد كانت المحور الذي دارت عليه مادة المبحث الثاني من هذا الفصل الذي ختمناه بمبحث ثالث خصص لدراسة إشكالية أخرى تتعلق بمرجعيات قصيدة النثر سواء أكانت عربية أم غربية.

أما الفصل الثالث (الموقف من قصيدة النثر)، فقد سعينا فيه الى عرض و تحليل الجدل والصراع النقدي الدائر بين أنصار هذه القصيدة و دعاتها من جهة وخصومها من جهة ثانية، فكان المبحث الأول منه لتناول موقف الرفض الذي قدّمناه لأنه كان الأسبق في الظهور عراقيا، ولأنه ما زال حاضرا بقوة حتى في الكتابات النقدية التي ظهرت في السنوات الأخيرة، وقد توقفنا في هذا المبحث مع ثلاثة من الأصوات النقدية التي صرّحت برفض قصيدة النثر لأسباب عرضناها في موضعها . اما المبحث الثاني فقد عرضنا فيه لآراء الفريق الذي تبنى موقف القبول، و كانت لنا فيه وقفة مع اثنين من النقاد الذين تبنوا هذا الموقف.

وحتى تكتمل الصورة التي نريد أنْ نرسمها، في هذه الدراسة، للخطاب النقدي العراقي حول قصيدة النثر، رأينا أنْ نعرض في الفصل الرابع والأخير منها للدراسات التي عنتْ بتحليل التجربة الشعرية الابداعية في كتابة القصيدة، فتتبعنا في المبحث الأول منه الدراسات التي تناولت تحليل تجارب عامة أومشتركة لمجموعة شعراء اعتمادا على معيار زمني يسعى الناقد من خلاله الى بيان خصوصية جيل معين في كتابة هذه القصيدة، أومعيار جغرافي يُسلط فيه الضوء على تجربة شعرية في بلد من البلدان العربية. أما المبحث الثاني من هذا الفصل، فقد تناولنا فيه الدراسات التي سعت الى تحليل

التجربة الفردية، و نعني بها التجربة التي تكون لشاعر واحد في ديوان أومجموعة شعرية أو حتى نص منفرد.

وبعد هذه الفصول الأربعة تأتي خاتمة الدراسة التي أوجزنا فيها أهم ما توصلنا الية من نتائج يحدونا الأمل في أنْ نكون قد أصبنا التوفيق في استنباطها في متن البحث وفي عرضها موجزة في نهايته.

إنَّ تسمية (محاكمة الخنثى) التي أطلقناها على كتابنا هذا لم تأتِ اعتباطا، فقد حاولنا من خلالها أنْ نشير إلى أنَّ الخطاب النقدي الدائر حول هذه القصيدة التي توصف بأنها (جنس كتابي خنثى) كان أشبه بخطاب محاكمة، فالصراع كان و ما يزال محتدما بين طرفين يماثل أولها (الإدعاء العام) في المحكمة و هو يطالب بـ(إعدام المتهم) و إنزال أقصى العقوبات به، لأنه -برأيه- يهدد بإفساد الذوق العام الذي لا يقبل أنْ يتشبّه (الذكر) بـ(الأنثى) أو أنْ تتشبّه (الأنثى) بـ(الذكر). أما الطرف الثاني فهو يماثل (محامي الدفاع) الذي يدفع ببراءة المتهم، بل و يحاول أنْ يثبت أنَّ (تخنثه) هذا ليس جرما بل فضيلة تسمو به على كل من الجنسين التقليديين (الذكر) و(الأنثى)! و مما لا شك أنَ موقف كل من الطرفين المذكورين لا يخلو من غلو و تطرف جعل قسما مهما من الخطاب النقدي الدائر حول قصيدة النثر يبتعد عن الموضوعية.

إننا إذ نقدّم هذه الدراسة، لنعبر عن أسمى آيات الشكر والتقدير الامتنان لصاحب اليد البيضاء عليها وعلى الباحث، أستاذنا الدكتور سمير الخليل الذي كان خير عون بتشجيعه ومؤازرته وملاحظاته العلمية ومتابعته الدقيقة لفصولها، ومناقشته الأفكار التي وردت فيها بكل تفصيلاتها و تشعّباتها حتى استوت على الشكل الذي هي عليه. كما نعبر عن امتناننا و تقديرنا العميق

للشاعر المبدع الاستاذ الدكتور خالد علي مصطفى لما قدمه للباحث من ملاحظات و تصويبات وافكار قيمة أغنت الدراسة و هذبتها، كما نعبر عن امتناننا و شكرنا لكل من مد لنا يد العون في إنجازها، سواء أكان هذا العون في توفير المصادر والمراجع، أم في مناقشة فكرة ما، أم إبداء رأي أوملاحظة تخص جانبا من جوانب البحث الذي لا يمكننا الزعم أنه كان جهدا فرديا خالصا.

علي

تمهيد

أولا: الشعر والنثر: جدلية العلاقة:

تثير العلاقة بين الشعر والنثر أكثر من إشكالية بين الدارسين والنقاد العرب اليوم، ويبدوانَّ لهذه الإشكاليات جذورها التي تمتد الى النقد العربي القديم، فقد ذهب النقاد العرب القدماء مذاهب شتى في محاولاتهم التفريق بين الاثنين، ولعل أوضح ما يمكن تلمسه في هذه المحاولات أنَّها كانت تعدّ الوزن والقافية معيارين مهمين واساسيين من معايير التفريق بينهما، ومن ثم جاء تعريفهم المتواتر للشعر بأنه " قول موزون مقفى يدل على معنى "[1]، أما النثر، فيمكن القول، قياسا على التعريف السابق، إنه ما خلا من الوزن والقافية، وليس هذا ببعيد عن قول ابن طباطبا العلوي: " الشعر... كلام منظوم، بائنٌ عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم "[2]، وقول ناقد عربي آخر " واعلم أنَّ سائر العبارة في لسان العرب إما أنْ يكون منظوما أومنثورا. والمنظوم هوالشعر والمنثور هوالكلام "[3]، و ربما نجد من هذا المنطلق من يرفع من قيمة الوزن فيعده " أعظم أركان الشعر واولاها به"[4] و ذلك ما يؤكد مرة أخرى مسألة اعتماده معيارا حاسما لتفريقه عن النثر كما أشرنا.

---

١) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بمصر- مكتبة المثنى ببغداد، ١٩٦٣م: ١٥.

٢) عيار الشعر، محمد بن طباطبا العلوي، شرح و تحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، الطبعة الأولى،١٩٨٢م: ٩. وينظر: نقد الشعر: ٢٢.

٣) نقد الشعر: ٢٢. وينظر: البرهان في وجوه البيان، ابن وهب الكاتب، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٦٧م: ١٦٠.

٤) العمدة في محاسن الشعر وادابه، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد قرقزان، مطبعة الكاتب العربي، دمشق، الطبعة الثانية، ١٩٩٤م: ٢/١٣٤.

وعلى الرغم من هذا الاحتفاء بالوزن و دوره في الشعر، فإننا نجد ثمة إشارات متعددة في عدد من الكتب النقدية القديمة التي تحدثت عن عدم كفاية الوزن والقافية لمنح الكلام جواز الدخول الى عالم الشعر، و نستطيع أنْ نذكر من هذه الإشارات ما جاء، في كتاب (نقد النثر) المنسوب لقدامة بن جعفر حيث يوصف الشاعر بأنه من " يشعر من معاني القول واصابة الوصف بما لا يشعر به غيره، واذا كان إنما يستحق اسم شاعر بما ذكرنا فكل من كان خارجا عن هذا الوصف فليس بشاعر، وانْ أتى بكلام موزون مقفى "[1].

ومما لا شك فيه أنَّ قيمة مثل هذا الكلام تكمن في لفت النظر الى جوانب أخرى أهم من الوزن والقافية في الشعر، و ربما يؤكد استعمال الناقد أداة الحصر (إنما) لتحديد تلك الجوانب، وهي (الشعور المتفرد بمعاني القول، واصابة الوصف)، هامشية المكونين الآخرين (الوزن والقافية) و ثانويتهما في مسألة تحديد قيمة الشعر. ولعلنا من هذا المنطلق نستطيع تفسير تعريفات أخرى للشعر تأخر فيها ذكر الوزن والقافية عن بقية المكونات الشعرية، أواختفى كليا، ومثال الحالة الأولى نجده عند ابن خلدون الذي يرى أنَّ " الشعر هوالكلام البليغ المبني على الاستعارة، والأوصاف، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي "[2]، أما الثانية فيمثلها قول الجاحظ: " إنما الشعر صناعة و ضرب من النسج و جنس من التصوير "[3].

ومما سبق يتضح لنا أنَّ محور الإشكالية التي انطوت عليها محاولات النقاد المذكورين للتفريق بين الشعر والنثر يتمثل في أنهم عمدوا إلى ما عدُّوه هم

---

١) نقد النثر، قدامة بن جعفر، تحقيق: طه حسين و عبد الحميد العبادي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ١٩٨٢م: ٧٤. وينظر: عيار الشعر: ٩.

٢) المقدمة، عبد الرحمن بن خلدون، دار الفكر، بيروت، د.ت:١/ ٥٣٧.

٣) الحيوان، تأليف: أبي عثمان عمروبن بحر الجاحظ، تحقيق: د. عبد السلام هارون، شركة مكتبة و مطبعة مصطفى البابي الحلبي واولاده بمصر، الطبعة الثانية، ١٩٦٥م: ٣/١٣١-١٣٢.

أنفسهم ثانويا (الوزن والقافية) ليكون معيارا للتفريق بينهما، و ربما كان الأجدر بهم البحث عن خصائص أخرى تكون أكثر وضوحا واقناعا، بعد أنْ أقروا صراحة بأنَّ اشتمال الكلام على الوزن والقافية لا يكون كافيا لعده شعرا، " فقد يكون الرجل شاعرا ولا يحسن النظم، وقد يكون ناظما وليس في نظمه شعر. وانْ كان الوزن والقافية يزيدان الشعر طلاوة، و وقعا في النفس، فالنظم هوالقالب الذي يسبك فيه الشعر ويجوز سبكه في النثر "[1] ومن ثمَّ أصبحت الحاجة ملحة لإضافة شروط أخرى لتحديد الشعر أو تعريفه، وقد كان من أهم هذه الشروط التي ظهرت في مراحل لاحقة، تأثرا بالفلسفة اليونانية، المحاكاة التي عدها الفارابي أعظم ما في قوام الشعر ، وفضلها على الوزن الذي عده أصغر ما فيه، ولعل من اللافت في هذا السياق أنْ نجده يطلق على الكلام المنظوم الذي لا تتوفر فيه المحاكاة تسمية (القول الخطبي)، أما الكلام الذي ينطوي على المحاكاة ولا يتوافر فيه الوزن، فقد أطلق عليه تسمية (القول الشعري) [2]، ويجسد هذا الكلام ميلا الى البحث عن الشعرية خارج أطر الوزن والقافية، و هوما يؤدي بنا من جهة ثانية الى القول بتقارب الجنسين المذكورين، و هذا عين ما ذهبت اليه بعض الدراسات الحديثة التي أخذت تؤكد " أنَّ الشعر والنثر ليسا جنسين منفصلين، بل هما فرعان لشجرة واحدة مهما ابتعدا عن بعضهما يظلان مشدودان الى الجذع "[3].

وعلى الرغم من الأصوات التي مازالت تؤكد ضرورة الفصل الحاد بين الشعر والنثر حتى لو تلمسنا في الأخير نفحة شاعرة[4]، فإنَّ الحديث عن علاقة

---

١) تاريخ الآداب العربية، جرجي زيدان، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، الطبعة السادسة، ١٩٨٢م، ٥٢.

٢) ينظر، في الشعرية العربية، د. ثابت عبد الرزاق الآلوسي، مجلة الأقلام، العدد (٣-٤)، ١٩٩٢م، ١١١.

٣) قصيدة النثر في الأدب الانجليزي، عبد الستار جواد، مجلة الأديب المعاصر، العدد(٤١)، ١٩٩٠م، ٥٢.

٤) ينظر، التجديد في الشعر الحديث، يوسف عز الدين، دار المدى للثقافة والنشر، سورية- دمشق، بغداد- العراق، الطبعة الثانية، ٢٠٠٧م، ٥٢.

الشعر بالنثر يقودنا الى ما يعرف بالتداخل بين الأجناس الأدبية الذي أصبح - اليوم - ظاهرة لا يمكن إغفالها أو تجاهلها ، فالعلاقة بين فنون الأدب واشكاله المتنوعة باتت أكثر تعقيدا، إذ لم تعد ثمة حدود صارمة بين تلك الأجناس التي صارت تمزج أو تخلط في نصوص إبداعية مشاكسة، ومخاتلة قد تكون - في كثير من الحالات - عصية على التصنيف وفق ما يُعرف بـ (نظرية الأنواع الأدبية) المتوارثة أصولها منذ أيام *ارسطو*[1]، حتى بات مألوفا القول:" إنَّ التحديدات الأجناسية لن تصمد إزاء الممارسات النصية، وما تقدمه النصوص كتحققات ملموسة من مادة تصعب على الانضواء تحت جنس معين"[2] ، فالنص الأدبي لا يمكن أنْ يحاكم استنادا إلى قوالب أو صيغ مسبقة مهما كانت تبدومقبولة أومنطقية ، حتى وان كانت هذه الصيغ والقوالب مستمدة من عملية استقرائية لنصوص إبداعية سابقة، ومما لاشك فيه أن الإفلات من التحديدات الكلاسيكية التي ظلت متحكمة في الدراسات الأدبية لقرون طويلة فتح الباب على مصراعيه لظهور أشكال وفنون جديدة لم تكن معهودة من قبل، ولعل الميزة الأبرز لهذه الأشكال تتجسد في انفتاحها على بعضها الآخر، هذا الانفتاح الذي أغنى الأدب وفتح الباب واسعا أمام الأدباء والكتاب لإنتاج نصوص تفيد من الإمكانات التي يتيحها أكثر من نوع، ولعل الشعر كان الميدان الأرحب لمثل هذه الظاهرة، فأصبحت القصيدة الحديثة

---

١) ينظر: نظريات معاصرة، د. جابر عصفور، دار المدى للثقافة والنشر، سورية- دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م: ٢٧٢.

٢) مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد العربية الحديثة، د. حاتم الصكر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت ، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م: ١٨ ، وينظر: مفاهيم نقدية، *رينيه ويليك*، ترجمة د. محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة(١١٠)،١٩٨٧م:٣٧٦. و نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، مشترك، جمع *تودوروف*، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين و مؤسسة الأبحاث العربية ، الطبعة الأولى،١٩٨٢م: ٢١٧.

تفيد من تقنيات الفن القصصي ومن الرواية ومن المسرح و حتى من المقال الصحفي، و غيرها من أشكال التعبير التي كانت حكرا على الفنون النثرية[١].

ومما لاشك فيه أنَّ إفادة جنس معين من الإمكانات التي يتيحها جنس آخر قد بلغت ذروتها مع ظهور قصيدة النثر، هذه القصيدة التي تقترح من خلال " اسمها الاستفزازي المحيل الى ضدين: قصيدة/ نثر"[٢] نوعا من التقارب أوالتمازج بين الفرعين الرئيسين للأدب: (النثر، والشعر)، الأمر الذي قد يُولّد حيرة لدى المتلقي إذ هولا يدري " هل أصبح الشعر نثرا أم أنَّ النثر هوالذي حلم أنه صار في القصيدة شعرا "[٣] ومن هذا المنطلق يمكن القول: إنَّ الهزة الكبيرة التي أثارها ظهور قصيدة النثر في الأدبين العالمي والعربي لم تأتِ اعتباطا، فقد تجاوز الأنموذج المقترح (قصيدة النثر) النواحي الشكلية وما هوقريب منها، وامتد ليشمل مفهوم الشعر نفسه. لقد استفزت قصيدة النثر الذائقة الشعرية العربية التقليدية وأثارت جدلا كبيرا في الساحة الأدبية بوضعها على ميدان النقاش طبيعة العلاقة بين الشعر والنثر، الأمر الذي ولد ردات فعل عنيفة واشعل حروبا أدبية[*] لم تنتهِ ولن تنتهيَ في وقت قريب. و

---

١) ينظر: البنى السردية في شعر سعدي يوسف(رسالة ماجستير)، علي داخل فرج، كلية الآداب- الجامعة المستنصرية، ٢٠٠٥م، ١، ٨.

١) ما لا تؤديه الصفة، المقتربات اللسانية والأسلوبية الشعرية، د. حاتم الصكر، دار كتابات، بيروت – لبنان: ٢٤.

٢) حلم الفراشة، الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر، د.حاتم الصكر، منشورات وزارة الثقافة والسياحة ،صنعاء- اليمن ، الطبعة الأولى،٢٠٠٤م، ٥.

*) أشير- هنا- إلى أنّ لفظة حروب أو معارك قد استعملت أكثر من مرة للدلالة على الجدل والصراع الأدبي [illegible] التيارات الفكرية، واذكر على سبيل [illegible] على كتابه الذي أرخ فيه للجدل النقدي والصراع الفكري حول عدد من القضايا التي شغلت الساحة الأدبية بمصر في النصف الأول من القرن العشرين .أما فيما يتعلق بقصيدة النثر فقد استعمل الباحث والناقد جهاد فاضل كلمة (حروب) للدلالة على ما دار حول هذه القصيدة من جدل و نقاش حاد ، و لعل من الطريف تشبيهه قصيدة النثر بدولة (إسرائيل) ؛ لأنه يرى أنّ كليهما(القصيدة والدولة) ولدتا في أجواء الحرب وانهما لا يمكن أنْ تعيشا إلا في أجواء الحرب أيضا.

سنحاول في القسم الثاني من هذا التمهيد أنْ نعرض بشكل موجز، لتاريخ ظهور هذه القصيدة في الأدبين الغربي والعربي، مركزين على العوامل والمؤثرات التي أسهمت بظهورها و تطورها في كل منهما.

ثانيا: قصيدة النثر: مقاربة تاريخية:

الأصول الغربية:

يكاد يتفق الدارسون ومؤرخوالأدب على أنَّ فرنسا كانت هي الحاضنة الأولى لظهور قصيدة النثر، وقد كان للشاعر *بودلير* فضل الريادة في هذا السياق من خلال مجموعة من القصائد كتبها و نشرها في الصحافة الأدبية قبل أنْ يجمعها ديوان عنوانه (سأم باريس) صدر في العام ١٨٦٩م، أي بعد وفاة الشاعر بعامين. ولعل المهم في هذا الديوان احتواؤه على مقدمة(رسالة)[*] مهمة ذكر الشاعر فيها أنه يحلم " بمعجزة نثر شعري، موسيقى دون وزن ودون قافية، بالغ السلاسة والمرونة بحيث يمكنه التكيف مع الحركات الغنائية للروح ومع تموجات الهواجس وانتفاضات الوجدان"[1]. ومن الجدير بالذكر أنَّ

----- أما الناقد الدكتور محمد صابر عبيد، فقد استعمل تعبير (حرب قصيدة النثر الحديثة) في دراسته لنتاج شعرائها الشباب في تسعينيات القرن العشرين، مشيرا الى أنّ هذه الحرب هي (حرب علامات). ينظر: حروب قصيدة النثر، جهاد فاضل، جريدة الرياض، تصدر عن مؤسسة اليمامة الصحفية - المملكة العربية السعودية، ٢٠٠٢/٥/١٥. والفضاء التشكيلي في قصيدة النثر، الكتابة بالجسد و صراع العلامات، قراءة في الأنموذج العراقي، د. محمد صابر عبيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م: ٨١.

*) كتب *بودلير* هذه المقدمة على هيئة رسالة موجهة إلى صديقه الأديب الفرنسي *أرسين هوسيه* الذي يعمل رئيسا لتحرير صحيفة *لابرس* الأدبية وقد نشرت مع عشرين قصيدة نثر عام ١٨٦٢م في الصحيفة نفسها.

١) سأم باريس(قصائد نثر)، *شارل بودلير*، ترجمة: بشير السباعي، منشورات الجمل، كولونيا(ألمانيا) - بغداد - العراق، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧م: ٦.

هذه المقدمة عدت – بنظر كثير من النقاد – بيان قصيدة النثر الأول، على الرغم من وجود إرهاصات ومحاولات غير قليلة سبقت *بودلير* بزمن بعيد، إذ يرى قسم من الدارسين أنَّ إرهاصات هذا النوع الشعري تعود إلى القرن الثالث الميلادي، ويذكر في هذا السياق شاعر ملحمي ايرلندي يدعى *اوسيان* نسبت إليه قصائد قصيرة ذات ملامح نثرية[١].

ويبدوانَّ مطلع القرن التاسع عشر قد شهد تزايدا في الجهود الشعرية باتجاه قصيدة النثر من خلال مجموعة من الشعراء في فرنسا والمانيا وبريطانيا، [٢] فضلا عن جهود الكاتب الأمريكي *ادغار الن بوا* لذي أعجب به *بودلير* كثيرا و تأثر به و ترجم قسما من أعماله إلى الفرنسية ، و ترى *سوزان برنار* أنَّ هذا الأثر يظهر واضحا في عدد من قصائد (سأم باريس) التي جاءت أشبه بالقصص القصيرة التي كان *بوي* كتبها من قبل[٣]. ويبدو – أيضا – أنَّ هذه الحقبة شهدت عاملا آخر كان له دور في الاتجاه إلى قصيدة النثر وتشجيع المغامرين من الأدباء على خوض غمارها ، و هذا العامل يتمثل في حركة الترجمة التي أثبتت إمكانية وجود الشعر من دون الاستعانة بأي قيد من قيود النظم، فقد " كانت الترجمة توضح تلك الحقيقة ...إنَّ القافية والوزن هما ليس كل شيء في القصيدة ، وانَّ اختيار الموضوع ، والغنائية والصور، وبناء القصيدة وما يسميه *بو* (وحدة الانطباع) هي عناصر قادرة على

---

١) ينظر، قصيدة النثر من *بودلير* إلى أيامنا، *سوزان برنار*، ترجمة: د. زهير مجيد مغامس، مراجعة د.علي جواد الطاهر، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، آفاق الترجمة ، القاهرة ، الطبعة الثانية ،١٩٩٩م: ٢٦٠-٢٦١(الهامش رقم:٢٢). و قصيدة النثر في الأدب الانجليزي ، مجلة الأديب المعاصر:٥١.

٢) ينظر، قصيدة النثر في الأدب الانجليزي، مجلة الأديب المعاصر:٤٦. و قصيدة النثر من *بودلير* إلى أيامنا:٢٦-٢٨.

٣) ينظر، قصيدة النثر من *بودلير* إلى أيامنا:٦٧.

إثارة الصدمة الشعرية الخفيفة "[١] .وبعد أنْ رسخت هذه القناعة في أذهان عدد غير قليل من الأدباء بدأت تظهر محاولات أكثر نضجا واكثر اقترابا من النمط (البودليري) لقصيدة النثر، وقد كان من البارزين في هذا السياق الشاعر *آلوزيوزيس برتران* الذي يعد- بحسب ما تقوله *برنار*- "الخالق الحقيقي لقصيدة النثر نوعا أدبيا"[٢] ، إذ يعود إليه الفضل منحها استقلالا تاما عن الأنواع الشعرية القريبة كالملحمة النثرية والقصة القصيرة ، غير أنَّ ما يؤاخذ على قصائد هذا الشاعر إنها كانت تجنح إلى الغنائية المفرطة، فضلا عن اتخاذها إطارا شكليا ضيقا ومطردا على الدوام، إذ هي تتألف - في الغالب- من ستة مقاطع أوعبارات طويلة ذات تواز هندسي ملحوظ[٣]. ولعل أهمية هذا الشاعر تأتي - فضلا عما سبق ذكره- من أثره المباشر في *بودلير* الذي يقر في رسالته إلى *أرسين هوسييه* بأنه قرأ ديوان (*جاسبار* الليل) للشاعر المذكور أكثر من عشرين مرة قبل أنْ تخطر بباله فكرة عمل شيء مماثل[٤]. وعلى أية حال، فانَّ المطلع على هذه الجهود الرائدة يجد أنَّ *بودلير* استطاع أنْ يطور الأنموذج الذي بداه سابقوه بعد أنْ أدرك بوضوح الإمكانات التي يتيحها النثر لإنتاج شكل شعري حديث يضج بكل متناقضات الحياة الحديثة ، وقد انماز *بودلير* عن *برتران* بأنَّ نثره كان مرنا للغاية ومتحررا من كل قيد

---

١) المصدر نفسه:٢٩.

٢) المصدر نفسه:٤٢.

٣) ينظر: *آرثور رامبو*، الآثار الشعرية، ترجمها عن الفرنسية وهيأ حواشيها ومهد لها بدراسة: كاظم جهاد ، تقديم: *الآن جوفروا* ، *والآن بورير*، و عباس بيضون، منشورات الجمل، كولونيا(ألمانيا) - بغداد ، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧م ، ١٠٧. قصيدة النثر من *بودلير* إلى أيامنا: ٤٧-٤٨.

٤) ينظر: سأم باريس:٥-٦. و قصيدة النثر من *بودلير* إلى أيامنا:٦٤

صوري و هكذا أصبح بوسعه أنْ يعبر عن متناقضات الحياة واختلاجاتها ومتغيرات الشعور في حياة المدينة و تعقيداتها [1].

هكذا وبعد أنْ وضع *بودلير* الأسس المتينة لقصيدة النثر، بدأت تظهر - في الحقب اللاحقة - جهود حثيثة لتطوير الأنموذج و ترسيخه، فكانت هناك مساهمات جادة قام بها عدد من الشعراء البارزين في فرنسا، لعل من أشهرهم *آرتور رامبوا* لذي كن معجبا بصنيع *بودلير* أيما إعجاب و وصل به الأمر إلى أنْ يعدَّ مؤلف (سام باريس) " أول عرافة، وملك الشعراء، والها حقيقيا "[2]. لقد حققت قصيدة النثر مع *رامبوق*فزات متوالية واصبحت لها مسارات متعددة كان لها أثرها الفاعل في نتاجات شعراء القرن العشرين بعد أنْ أصبح السرد فيها مراوغا وماكرا و حافلا بالثغرات الضرورية حتى عد مبدعها - بحسب ما يقوله كاظم جهاد- مؤسسا ثانيا لها " بالمعنى نفسه الذي يقال فيه إنَّ القديس *بولص* أسس المسيحية وارسى قواعدها بعدما كان *يسوع* بادئها "[3].

ومع بداية القرن العشرين بدأت حركة قصيدة النثر تأخذ طابعا عالميا، فظهر على الساحة أدباء وشعراء بارزون من مختلف أنحاء العالم، و كانت لهؤلاء الشعراء إسهاماتهم في ترسيخ هذا الجنس الأدبي و توسيع رقعته خارج فرنسا ، ولعل من الجدير بالذكر أنَّ *بودلير* و *رامبو*بقيا - حتى اليوم- علمين بارزين يشير إليهما الأدباء والشعراء والنقاد بالبنان، ويعترفون بفضلهما الريادي في الإبداع والتنظير، ولا سيما أنَّ أثرهما ظل حاضرا في

---

١) ينظر: قصيدة النثر من *بودلير* إلى أيامنا: ٦٨-٦٩.

٢) المصدر نفسه: ٨٣.

٣) *آرثور رامبو*، الآثار الشعرية: ١٠٧.

مختلف تجارب كتابة قصيدة النثر في الآداب العالمية ومنها الأدب العربي كما سيتضح .

قصيدة النثر في الأدب العربي:

لعل من المسلم به - اليوم- أنَّ الجهود التي قام بها الأدباء والشعراء المنضوون تحت لواء ما يعرف بجماعة مجلة (شعر) البيروتية التي صدرت لأول مرة عام ١٩٥٧م كانت الحلقة الأهم في التأسيس لقصيدة النثر العربية، فقد كان هؤلاء الشعراء على درجة كبيرة من الوعي في تبني الأنموذج وفي التنظير له بحماسة ملحوظة(*) في محاولة جادة منهم لترسيخه في الأدب العربي. وقبل الخوض في الإشكاليات التي رافقت الجهود المذكورة ، أرى من المناسب أنْ أعرض - بشكل موجز- للإرهاصات والجهود السابقة التي شهدها الأدب العربي الحديث و كان قاسمها المشترك السعي إلى إيجاد لغة شعرية لا تستعين بالوزن والقافية أواي من المحددات العروضية التي لا يصح الاستغناء عنها في الشعر العمودي.

يشير جماعة من الباحثين إلى نص بعنوان (التقوى) كتبه الدكتور نقولا فياض عام ١٨٩٠م، ، قائلين إنَّ هذا النص يمثل المحاولة الأولى في كتابة الشعر

(*) تشهد على هذه الحماسة لغة أنسي الحاج في مقدمة مجموعته الرائدة (لن)، حيث نقرأ عبارات حماسية وانفعالية من قبيل، "نحن في زمن السرطان، نثرا و شعرا وكل شيء. قصيدة النثر خليقة هذا الزمن، و حليفته، و مصيره." و "أول الواجبات التدمير" و "التخريب حيوي و مقدس" و "على المحاولين ليبجوا الألف عام، الهدم والهدم والهدم، إثارة الفضيحة والغضب والحقد..." لن، انسي الحاج، دار الجديد ، بيروت، الطبعة الثالثة،١٩٩٤م، الصفحات:٢٤، ١٥، ١٥، ١٤، على التوالي.

المنثور[1]، وعلى الرغم من قدم هذه المحاولة، فانَّ المتتبع يجد أنْ تأثيرها كان محدودا، ولم تكن لها أصداء على الساحة الأدبية آنذاك، ربما لأنها كانت محاولة فردية، أولأنَّ صاحبها تخلى عن مشروعه - إنْ كان لديه مشروع- بسبب الأوضاع الثقافية السائدة آنذاك، هذا فضلا عن أنَّ هناك من الدارسين من يشكك في كون النص المشار اليه قد نشر في العام المذكور[2]

ويبدوانْ الانطلاقة الحقيقية لكتابة الشعر المنثور قد تحققت مع النصوص التي شرع أمين الريحاني بكتابتها مطلع القرن الماضي و تحديدا في العام ١٩٠٥م[3]، إذ تعد هذه النصوص نقطة تحول كبرى في محاولات كتابة الشعر المتحرر من الأوزان العروضية، وقد جاءت محاولة الريحاني هذه بعد تأثره بما قرأ من الشعر الغربي ولا سيما شعر الأمريكي *والت ويتمان* الذي عرف بكتابة هذا النوع من الشعر[4]. وقد وصف الريحاني أنموذج الأخير بأنه " آخر ما توصل إليه الارتقاء الشعري عند الإفرنج وبالأخص عند الأمريكيين والانكليز"[5] ولعل محاولات الريحاني هذه تكشف أنَّ الثقافة الانكلو- سكسونية سبقت الثقافة الفرنسية من جهة التأثير في الأدباء والشعراء العرب

---

١) ينظر: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، عبد العزيز موافي، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م: ١٢٦. وينظر نص القصيدة في الصفحة: ١٢٨-١٢٩.

٢) ينظر: مفهوم قصيدة النثر في النقد العربي الحديث، الأصول والتحولات، رسالة ماجستير قدمها أحمد علي محمد إلى مجلس كلية الآداب - جامعة بغداد، ٢٠٠٥م: ٧٦. و من الجدير بالذكر أن الباحث أشار في معرض تعليقه على هذه القصيدة إلى أنها كتبت بأسلوب مسيحي، متجاهلا الأثر القرآني الظاهر في النص و لا سيما في القسم الأخير منه حيث نقرأ عبارات مثل: (و قد حصحص الحق) و(و لباس التقوى ذلك خير لكم)

٣) ينظر: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية: ١٢٦.

٤) ينظر: الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، عبد الحميد زراقط، دار الحرف العربي ، بيروت، ١٩٩١م: ٢٢١. وينظر: رفائيل بطي و ريادة النقد الشعري في العراق، حاتم الصكر، منشورات الجمل، الطبعة الأولى، ١٩٩٥م: ٢٠.

٥) الريحانيات، أمين الريحاني ، طبع المطبعة العلمية ليوسف صادر، الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٢٣م: ٢/ ١٨٣

و تحفيزهم للثورة على أنماط الشعر التقليدية المقيدة بالقوانين والضوابط العروضية، فقد عرف عن أدباء المهجر الشمالي الذين يقيمون في الولايات المتحدة ميلهم الشديد إلى التحرر من تلك الضوابط، وقد سعى غير واحد منهم إلى شحن الكتابات النثرية بطاقات شعرية، كما هوالحال في قسم من كتابات جبران خليل جبران النثرية التي اختلف فيها النقاد وعدها فريق منهم شعرا منثورا بينما عدها فريق آخر نثرا شعريا [1].

وبتأثير من الريحاني وجبران لقي الشعر المنثور رواجا في البلدان العربية، فظهرت منذ عشرينيات القرن الماضي محاولات متعددة في العراق ولبنان وسوريا ومصر، وقد كان للنشاط الأدبي الذي قام به الريحاني في رحلاته المتعددة إلى تلك البلدان وخطبه وعلاقاته الواسعة والمتميزة بالأدباء والصحفيين العرب دور بارز في إعطاء هذه الدفعة الكبيرة للشعر المنثور [2]. ولعل من الملاحظات التي تسجل على شعراء هذا النمط في عقدي العشرينيات والثلاثينيات من القرن الماضي أنّ محاولاتهم كانت تفتقر افتقارا شديدا إلى جهد نقدي يؤازرها، وقد نستثني من ذلك الكتيب الذي أصدره حسين عفيف عام ١٩٣٦م وفيه محاولة لصياغة رؤية تنظيرية نقدية للشعر المنثور [3]

---

١) ينظر: الفن والحلم والفعل، جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م، ٢٥٦. والبحث عن المعنى، عبد الواحد لؤلؤة، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٣م، ١٤٠. و قصيدة النثر في الأدب العربي الحديث (رسالة ماجستير)، قاسم خلف مشاري، مقدمة إلى مجلس كلية الآداب جامعة البصرة، ١٩٩٤م، ٣٥.

٢) ينظر: أثر التيارات الفكرية والشعرية الغربية في الشعر العربي الحديث، ١٨٠٠-١٩٧٠، س.موريه، ترجمة، د. شفيع السيد و د. سعد مصلوح، راجعت الترجمة و نقحتها: لبنى صفدي عباسي، مكتبة كل شيء، حيفا ، الطبعة الثانية ، ٢٠٠٤م، ٣٦٢.

٣) ينظر: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ١٨، ١٢٧. و قد عثر الباحث فوّاز حجو على كتاب أسبق من كتاب حسين عفيف، ألفه عام ١٩٢١م أديب سوداني هو حبيب سلامة. ينظر: العثور على أول كتاب عن الشعر المنثور، (الشعر المنثور) لحبيب سلامة، فوّاز حجو، جريدة الموقف الأدبي، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد(١١٦٠)، ٢٠٠٩/٧/٢٥م.

وفي أربعينيات القرن بدأت محاولات كتابة الشعر المتحرر من المحددات العروضية تأخذ منحى جديدا إثر ظهور عدد من المجلات التي احتضنت تجارب شعرائه، كما هوالحال في مجلة (الأديب) البيروتية التي نشرت نصوص هؤلاء الشعراء واحتفت بها، و ربما يكون من أسباب عناية المجلة بمثل هذه التجارب أنَّ صاحبها ألبير أديب كان هو نفسه ممن يزاولون كتابة الشعر المنثور، وقد صدرت له في العام ١٩٥٣م مجموعة شعرية بعنوان (لمن؟) تضمنت نتاجه من هذا اللون الذي وصفه بأنه شعر رمزي[١].

ويبدوانَّ أثر الثقافة الانكلو- سكسونية ظل حاضرا حتى خمسينيات القرن إذ تم تبني تسمية الشعر الحر[*] التي تقابل المصطلح الانكليزي ***free verse*** من لدن جماعة من الشعراء الذين كانوا يكتبون الشعر الخالي من الأوزان والقوافي، ولعل من أبرز هؤلاء جبرا إبراهيم جبرا و توفيق صايغ، الشاعرين اللذين انمازا عن أقرانهما بالمعرفة الواسعة بالأدب الانجليزي والتأثر بشعر الأمريكي ***إليوت*** ، و جدير بالذكر أنَّ النصوص التي كان يكتبها هؤلاء الشعراء كانت على درجة عالية من النضج والبناء المحكم، ومن ثم نجد أنهم تركوا أثرا كبيرا في الساحة الأدبية استمر حتى ظهور مجلة (شعر)

---

١) ينظر: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر كمال خير بك، ترجمة: جماعة من المترجمين، دار الفكر، بيروت، ١٩٨٢م: ٦٠. وينظر: قصيدة النثر في الأدب العربي المعاصر، سرور عبد الرحمن عبد الله، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى مجلس كلية التربية (ابن رشد) جامعة بغداد، ١٩٩٦م: ١٩.

*) من الواضح أن هذه التسمية تلتبس - في اللغة العربية - مع التسمية التي تقترحها نازك الملائكة للأنموذج الذي ابتكرته بالاشتراك مع السياب و شعراء آخرين من الرواد، و هوالأنموذج الذي أطلق عليه قسم من النقاد - فيما بعد - تسمية شعر التفعيلة و سوف يأتي تفصيل هذه القضية في موضعها من الأطروحة.

البيروتية التي أسسها يوسف الخال عام ١٩٥٧م، وانضوى عدد منهم تحت لوائها[١].

رفعت هذه المجلة لواء الدفاع عن الشعر و دعت إلى مساندة الحركات التحديثية، واستطاعت أن تستقطب عددا من الشعراء المهمين من مختلف المدارس الشعرية ، فقد كانت تنشر بين صفحاتها الشعر العمودي و شعر التفعيلة (الحر وفق المصطلح الملائكي) ، فضلا عن الشعر الذي كان يكتبه جبرا إبراهيم جبرا و زملاؤه ويسمونه حرا أيضا. ولعل المهم في هذا السياق أنَّ عددا من أبرز مؤسسي هذه المجلة ومنهم أدونيس وانسي الحاج كانوا يكتبون نمطا من الشعر المتحرر من الأوزان والقوافي بتأثير من إطلاعهم المباشر على الشعر الفرنسي و ترجماتهم لعدد من الشعراء الفرنسيين التي كانت تنشر على صفحات المجلة ، و كان من أبرز هؤلاء الشعراء ***بودلير***، و ***رامبو***، و***بول اليوار***، واراغون، وقد أدى هذا الأمر إلى بروز نوع من الصراع الخفي بين تيارين شعريين: تيار متأثر بالشعر الانكليزي ويدعوالى تبني مصطلح الشعر الحر المقابل للمصطلح الانكليزي ***free verse***، ويمثله جبرا إبراهيم جبرا وتوفيق صايغ وابراهيم شكر الله و غيرهم ، و تيار متأثر بالشعر الفرنسي ويدعوالى تبني مصطلح قصيدة النثر الذي يقابل المصطلح الفرنسي poeme en prose [*] ويمثله أنسي الحاج وادونيس وعدد من زملائهم ذوي الثقافة

---

١) ينظر، أفق الحداثة و حداثة النمط، دراسة في حداثة مجلة (شعر)، بيئة و مشروعا و نموذجا، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، بغداد، ١٩٨٨م:٢٣-٢٤. والنفخ في الرماد، د. عبد الواحد لؤلؤة، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الثانية، بغداد، ١٩٨٩م، ٢٥. والرحلة الثامنة، جبرا إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٧م، ١٨.

*) المقابل الدقيق للمصطلح الفرنسي المذكور هو (قصيدة بالنثر) أو (قصيدة في النثر) ، و لكن يبدوانّ الشيوع كان من نصيب المصطلح الذي اقترحه كل من أدونيس وانسي الحاج (قصيدة النثر) على الرغم من عدم دقته، وهذا ما أقرّ به أدونيس نفسه فيما بعد.

الفرنسية[1]، ويبدوانَّ هذا الصراع بدأ يحسم مع مرور الوقت لصالح أصحاب التيار الثاني ، ولا سيما بعد اهتداء أنسي الحاج وادونيس إلى كتاب الناقدة الفرنسية *سوزان برنار* الموسوم (قصيدة النثر من *بودلير* إلى أيامنا) الذي أصبح مرجعا أساسيا في تنظيراتهم اللاحقة لقصيدة النثر، و هذا ما أقر به الاثنان، حيث يذكر أدونيس أنه اعتمد في كتابة دراسته الرائدة (في قصيدة النثر) التي نشرها في مجلة شعر عام ١٩٦٠م أفكار المؤلفة الواردة في كتابها المذكور[2]، ومثله فعل أنسي الحاج في مقدمة مجموعته الشعرية (لن) التي أشار فيها - أيضا- إلى اعتماد الأفكار التي وردت في الكتاب نفسه[3].

وفي إطار جهدهما التأسيسي هذا سعى كل من أدونيس وانسي الحاج إلى تحديد خصائص قصيدة النثر أو شروطها، وقد تحدث الأول عن الوحدة العضوية، والمجانية (اللازمنية)، والكثافة، بوصفها خصائص عامة لهذه القصيدة[4]. أما الثاني، فقد تحدث عن شروط ثلاثة هي: الإيجاز (أوالاختصار)، والتوهج، والمجانية[5].

وعلى الرغم من كل ما أثير حول تجربة جماعة مجلة(شعر) من لغط، فان لهم الفضل في التأسيس الحقيقي لقصيدة النثر العربية التي كانت مشروعهم الأكبر الذي دافعوا عنه على صفحات مجلتهم وفي الدواوين التي

---

١) ينظر: أفق الحداثة و حداثة النمط: ٢٤-٢٦.

٢) ينظر: في قصيدة النثر، أدونيس، مجلة (شعر)، العدد الرابع عشر، السنة الرابعة، ربيع ١٩٦٠م: ٧٥ (الهامش).

٣) ينظر: لن: ١٨

٤) ينظر: في قصيدة النثر (مجلة شعر): ٨١-٨٢.

٥) ينظر: لن: ١٨. ويلاحظ أنَّ هذه الشروط لا تختلف عما ذكره أدونيس في حديثه عن خصائص هذه القصيدة، ويبدوانَّ الاثنين اقتبسا هذه الخصائص- الشروط من كتاب برنار المذكور.

كانوا يصدرونها وفي الجلسات النقدية التي كانوا يعقدونها كل خميس(*)، وقد استطاعوا فعلا أنْ يؤثروا في عدد غير قليل من الأدباء في مختلف البلدان العربية، الأمر الذي جعل من قصيدة النثر مشروعا حداثيا مستمرا – إلى يومنا هذا - على الرغم من تفكك هذه الجماعة الذي كان من نتائجه توقف مجلة (شعر) عن الصدور في العام ١٩٦٤م(**).

وفضلا عن (شعر)، أسهمت مجلات عربية أخرى في دعم تجربة كتابة قصيدة النثر عربيا، ومن هذه المجلات (حوار) التي أصدرها الشاعر توفيق صايغ في العام ١٩٦٢م، و كانت تنشر القصائد والدراسات التي تتناول هذه القصيدة التي بدأت تنحسر و تتضاءل منذ منتصف الستينيات و حتى منتصف الثمانينيات، لأسباب متعددة منها صعود ما أطلق عليه الناقد عز الدين المناصرة تسمية (الشعر الثوري الحديث)(١)، غير أنَّ عقد التسعينيات من القرن الماضي شهد نهاية للانحسار المذكور لتعود قصيدة النثر بقوة كادت معها أن تطغى على أشكال التعبير الشعري الأخرى، و تنتشر تجارب كتابتها لتمتد إلى غالبية البلدان العربية بعد أنْ كانت منحصرة في عدد محدود منها.

قصيدة النثر في العراق:

لعل النصوص التي كتبها رفائيل بطي في عشرينيات القرن الماضي تعد من أولى المحاولات الجادة التي شهدتها الساحة الأدبية العراقية في كتابة الشعر المتحرر من الأوزان والقوافي، ولا يخفى أنَّ بطياً كان متأثرا في هذه النصوص

---

*) أطلقت على هذه الجلسات تسمية (خميس مجلة شعر) و كانوا يستضيفون فيها عددا من الأدباء والشعراء والنقاد من مختلف البلدان العربية، وكانت أخبار هذه الجلسات تنشر على صفحات المجلة.

**) كان هذا هو التوقف الأول للمجلة التي عاودت الصدور عام ١٩٦٧م، لتتوقف نهائيا عام ١٩٧٠م.

١) إشكاليات قصيدة النثر، ٥٢٦-٥٢٧.

بالشعر المنثور الذي كان يكتبه أمين الريحاني ويروج له في البلدان العربية التي كان يزورها، وقد زار الريحاني العراق في العام ١٩٢٢م، واحتفى به الأدباء العراقيون احتفاءً كبيرا و نشرت الصحف والمجلات العراقية آنذاك عددا من قصائده المنثورة التي أعجب بها عدد من الأدباء وقاموا بتقليدها[١]. ومن الجدير بالذكر أنَّ رفائيل بطي أصدر في العام ١٩٢٥م ديوانا من الشعر المنثور أسماه (الربيعيات)، وهي تسمية بدا فيها متأثرا بالريحاني الذي أصدر قبل سنتين من ذلك التاريخ كتاب (الريحانيات) الشهير[*]. وقد بلغ من إعجاب رفائيل بطي بالريحاني انه أطلق عليه تسمية(***والت ويتمان*** العرب)[٢]، ثم قام بتأليف كتاب عن زيارته إلى العراق[**].

ويذكر الدارسون - فضلا عن رفائيل بطي - رائدا آخر للشعر المنثور في العراق هومراد ميخائيل الذي يُذكر انه ألقى قصيدة من الشعر المنثور عنوانها (نحن الشعراء) في المهرجان الذي أقيم في بغداد عام١٩٢٧م تكريما للشاعر المصري أحمد شوقي ، ثم أصدر في العام ١٩٣٢م ديوانا من الشعر المنثور بعنوان (المروج والصحارى) . ولعل المثير للجدل في تجربة هذا الشاعر إشارة الباحثين إلى انه توصل إلى كتابة هذا النوع من الشعر بعد أنْ قرأ نصوصا للشاعر الهندي ***طاغور***، وربما تكون هذه الإشارة مهمة للتدليل على أنَّ هناك مؤثرات أخرى غير الثقافتين الانكليزية والفرنسية أسهمت في ظهور مثل هذه الأشكال الشعرية في الأدب العربي الحديث[٣].

---

١) ينظر: الادب في صحافة العراق، د. عناد الكبيسي، مطبعة النعمان، النجف، ١٩٧٢م :٢٨١.

*) صدرت الريحانيات عام ١٩٢٢م، و هي تقع في أربعة أجزاء جمع فيها الريحاني خطبه، و مقالاته، و شعره المنثور

٢) ينظر: رفائيل بطي و ريادة النقد الشعري في العراق: ٦٣

**) الكتاب هو (أمين الريحاني في بغداد)، و قد صدر في بغداد، عام١٩٢٣م.

٣) ينظر: رواد قصيدة النثر في العراق/٥، شاكر لعيبي، جريدة المدى، العدد١٤٤٩، ٢٠٠٩/٣/٦م.

وفي مطلع أربعينيات القرن بدا واضحا أنَّ الساحة الثقافية في العراق لم تعد تفسح مكانا بارزا للشعر المنثور أوالأنماط الكتابية القريبة منه، وقد بدأت هذه المساحة تضيق أكثر في السنوات الأخيرة منه إثر ظهور حركة الشعر الحر (شعر التفعيلة) التي شغلت الساحة النقدية في العراق وبقية البلدان العربية واثارت ردود أفعال متعددة تراوحت بين الترحيب بها وبين رفضها جملة و تفصيلا.

ويبدوانَّ تسمية الشعر المنثور لم تعد تلقى رواجا في العراق منذ مطلع الخمسينيات، ولعل هذا هواحد أسباب إطلاق حسين مردان تسمية (النثر المركز) على نصوصه الشعرية المتحررة من الأوزان والقوافي التي بدأ يكتبها وينشرها في الصحف والمجلات العراقية منذ العام ١٩٥١م. ومن الجدير بالذكر أنَّ هذه النصوص انطوت على شعرية عالية حتى عدها الدكتور علي جواد الطاهر و غيره من النقاد شعرا على الرغم من أنَّ صاحبها نفسه كان قد نفى عنها صفة الشعر في مقابلة أجرتها معه إحدى المجلات العراقية[1].غير أنَّ المثير في تجربة حسين مردان يتجسد في أمرين أراهما في غاية الأهمية، أولهما: إنَّ نثره المركز كان أكثر نضجا من حيث البناء الفني واقل تكلفا من أنموذج الشعر المنثور الذي اقترحه الريحاني مطلع القرن العشرين، ولعل هذا هوالسبب الذي جعله ينأى بكتاباته المذكورة عن أنْ تسمى شعرا منثورا [2]. و ثانيهما: إنَّ حسين مردان كان مطلعا على شعر الفرنسي ***بودلير***، ويذكر في هذا السياق أنَّ ترجمة من (أزهار الشر)[*] وصلت إليه في مرحلة مبكرة من

---

١) ينظر، من يفرك الصدأ، أو حسين مردان في مقالات له و نثر مركز وشعر، د. علي جواد الطاهر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٨٨م، ٢٤٢. وتنظر المقابلة التي أجرتها مجلة ألف باء مع الشاعر في الصفحة٢٤٩-٢٥٢ من الكتاب نفسه.

٢) ينظر، من يفرك الصدأ،٢٢٤.

*) طبعت في بغداد عام ١٩٥٠م مجموعة من قصائد أزهار الشر و قد كانت غفلا من اسم المترجم.

حياته، فتأثر بها تأثرا شديدا إلى درجة أنه أعلن نفسه (بودليريا)[1] ومن هاتين النقطتين يتضح لنا أنَّ الساحة الأدبية في العراق شهدت محاولات جادة لإنتاج أشكال شعرية حديثة ومتحررة من الأوزان العروضية، واكثر تطورا من الشعر المنثور الذي بدأ ينحسر منذ أربعينيات القرن الماضي، و ربما تؤكد النقطة الثانية أنَّ ثمة أثرا للشعر الفرنسي (البودليري) بدأ يظهر في الساحة العراقية.

وبعد توقف صدور مجلة (شعر) البيروتية بثلاث سنوات، شهدت الساحة الأدبية في العراق ظهور مجلة (الكلمة) التي أصدرها حميد المطبعي في العام ١٩٦٧م[*]، و حاول أنْ يجعل من صفحاتها منبرا للتبشير بقصيدة النثر من خلال النصوص الشعرية والمقالات التي كانت تنشر على صفحاتها، وعلى الرغم من غياب النظرة النقدية الواضحة لدى القائمين على هذه المجلة، فان لها الفضل في أنها كانت منبرا لنشر النصوص الشعرية لعدد من الشعراء العراقيين الذين يكتبون قصيدة النثر، وقد كان من أبرز الأسماء التي نشرت على صفحاتها: سركون بولص، و صلاح فائق، وفاضل العزاوي، و غيرهم. ولعل من المهم الإشارة إلى أنَّ تجربة سركون بولص في كتابة قصيدة النثر كانت الأبرز والأنضج على المستوى الفني،لأنها قامت " على فهم عميق

---

١) ينظر: من يفرك الصدأ:٢١٩ ، ٢٢٤.

*) يذكر سامي مهدي أنَّ حميداً المطبعي لم يستطع الحصول على امتياز هذه المجلة لأسباب قانونية، فما كان منه إلا أن يصدرها على هيئة حلقات أدبية ابتداءً من كانون الثاني عام ١٩٦٧م، و قد استمرت (الكلمة) تصدر على هذه الهيئة حتى عام ١٩٦٨م، و هو العام الذي حصل فيه المطبعي على امتياز إصدارها كمجلة أدبية، و من ثم صدر عددها الأول في أيلول من السنة نفسها. ينظر: الموجة الصاخبة، شعر الستينيات في العراق، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ،١٩٩٤م: ١٧٦-١٧٩.

لقصيدة النثر مصطلحا ومفهوما، ولم تعش عيالا على تلك المحاولات التي قدمها محمد الماغوط أوانسي الحاج أوادونيس "[1]

وعلى الرغم مما تعرضت له قصيدة النثر العراقية من تعتيم إعلامي مقصود منذ سبعينيات القرن العشرين، فإنها دخلت منذ منتصف الثمانينيات مرحلة جديدة في تاريخها، وقد اتسمت هذه المرحلة بالتأسيس الجاد، فأخذت هذه القصيدة تتجاوز مواقف الرفض، مما قادها إلى أنْ تصبح حركة تتجسد في تجارب مكرسة لها[2]، و هكذا بدأت تظهر على الساحة أجيال شعرية جسدت من خلال النصوص التي كتبتها إسقاطات الحداثة عبر تلقفها المنجز الشعري العربي والعالمي، لتؤسس من خلاله رؤية جديدة إلى العالم قائمة على التمرد والبحث عن الغرابة[3] ومن الجدير بالذكر أنَّ الساحة الأدبية في العراق شهدت منذ عقد التسعينيات تزايدا في الحراك النقدي الراصد لقصيدة النثر، وقد تجسد هذا الحراك من خلال صدور عدد من الكتب النقدية والدراسات الأكاديمية التي تناولت بالتحليل هذه القصيدة و نتاج شعرائها، فضلا عن العناية الواضحة التي لقيتها على صفحات عدد من الدوريات والمجلات العراقية التي عمدت في بعض الأحيان الى تخصيص أعداد كاملة منها لنشر (ملفات) تضم بحوثا متنوعة ومتابعات أوقراءات وترجمات لنصوص إبداعية أو نقدية لها علاقة بالقصيدة.

---

١) الموجة الصاخبة:٢٢٧.

٢) ينظر:المرآة والنافذة، د. بشرى موسى صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،الطبعة الأولى، ٢٠٠١م، ١٩٦.

٣) ينظر:علاقات الحضور والغياب ، في شعرية النص الأدبي، د.سمير الخليل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨م، ٨٠.

وقد وجدنا أنَّ هذه الجهود النقدية المرافقة للأنموذج المطروح والجهود التي سبقتها، تشكل بحد ذاتها ظاهرة هي أيضا بحاجة إلى التأمل والدرس والتحليل، لا سيما أنها انطوت على مواقف متعددة تراوحت بين التبشير والرفض والتحليل، فضلا عن أنها أثارت إشكاليات أخرى قد تكون أكثر حده من إشكاليات النص نفسه، ومن ثم تتبادر إلى الذهن مجموعة من الأسئلة: هل كان النقد العراقي موفقا في تناول الظاهرة؟ وما هي خصوصية النقد العراقي في تناوله لقصيدة النثر؟ وما مدى تأثر النقاد العراقيين بأفكار جماعة مجلة (شعر)؟ وما الآليات التي اتبعت في تحليل النص؟ و هل كان رفض النص أو تقبله مرتبطا بأسباب إيديولوجية أو ثقافية؟... هذه الأسئلة و غيرها هي ما سنسعى إلى الإجابة عنه في فصول الدراسة.

الفصلُ الأول

تحوّلات الخطاب النقدي

من الشعر المنثور إلى أنموذج مجلة (شعر)

المبحث الأول
نقد الإرهاصات والبواكير

لم تكن الساحة الأدبية في العراق منذ عشرينيات القرن الماضي بعيدة عن الجدل النقدي الذي أثاره ظهور الأنماط الشعرية المتحررة من الأوزان والقوافي الخليلية، وعلى الرغم من تنوع هذه الأشكال المتمردة و تعدد مسمياتها نجد أنَّ جلَّ هذه الجهود النقدية كانت تتمحور حول نمطين رئيسين هما: الشعر المنثور والنثر المركز، ولعل من الجدير بالذكر أنَّ هذين النمطين ما زالا- إلى اليوم- موضع عناية النقاد والدارسين العراقيين على الرغم من انحسار أولهما منذ أربعينيات القرن الماضي، وانتهاء ممارسة كتابة النوع الثاني منذ رحيل مبتدعه حسين مردان في سبعينيات القرن نفسه، ولا بد من الإشارة إلى أنَّ أغلب الدراسات المعاصرة التي كتبها النقاد العراقيون لم تتناول النمطين المذكورين بصورة مستقلة، بل جاء تناولها لهما في سياق الحديث عن قصيدة النثر، وقد تنوعت مواقف هؤلاء النقاد و نظرتهم إلى طبيعة العلاقة التي يمكن أنْ تربط هذين النمطين بقصيدة النثر ، و سأسعى في هذا المبحث إلى تحليل هذه المواقف وبيان إبعادها، مبتدئاً بالشعر المنثور لكونه الأقدم بين النمطين المذكورين.

أولا: الشعر المنثور:

ذكرتُ في الصفحات السابقة أنَّ الريحاني جاء إلى بغداد في العام ١٩٢٢م مبشرا بالشعر المنثور، وقد كان لزيارته هذه أثر كبير في توجه عدد من الأدباء

العراقيين إلى ممارسة الكتابة في هذا النوع الجديد(*)، ولعل من المنطقي أنْ تتزامن العملية الإبداعية المنتجة للنص مع جهود نقدية تُبشِّر به و تُشجِّع الأدباء على الكتابة فيه، إذ لا يُعقل أنْ يغفل من يدعولكتابة شعرية غير مألوفة في مجتمع ذي إرث ثقافي تقليدي كبير كالمجتمع العراقي في عشرينيات القرن الماضي أهمية التنظير النقدي لمشروعه، ولا يعقل أيضا ألاّ يُجابه مثل هذا المشروع بنقد رافض أومشكك . ولعل الذي يرجع إلى ما كان يكتب في الصحف والمجلات الأدبية العراقية في عشرينيات القرن الماضي يستطيع أنْ يعثر على نماذج متعددة للنقد الذي كان يدور حول الشعر المنثور سواءً أكان مناصراً أم معارضاً .

لقد كان من بين الصحف والمجلات التي أولت الشعر المنثور عناية كبيرة على صفحاتها مجلة (الحرية) وجريدة (العراق) البغداديتان اللتان كان يرأس تحريرهما رفائيل بطي مؤلف (الربيعيات) ١٩٢٥م، التي تعد أول مجموعة من الشعر المنثور تصدر في العراق . ويبدوانَّ بطياً حاول أنْ يجعل من الصحيفة والمجلة المذكورتين منبرا تبشيريا دعا من على صفحاته إلى تبني الكتابة في النوع الجديد، و شجع الأدباء، ولا سيما الشباب منهم، على مزاولة الكتابة فيه من خلال تسهيل عملية نشر نصوصهم الشعرية والترويج لها، وقد بلغ من تحمس رفائيل بطي للشعر المنثور أنه رأى فيه الأنموذج الأصلح للعصر

---

*) لا أريد- هنا – القول إنّ محاولات الخروج على الوزن والقافية المنشورة في الصحافة العراقية ارتبطت بالزيارة المشار إليها، لأن هناك محاولات متفرقة ظهرت قبل هذا التاريخ، و لكنها لم تكن مؤثرة، و لم يدعمها جهد نقدي أو تنظيري واضح، و قد أحصى الدكتور يوسف عز الدين عددا من هذه المحاولات التي ترجع أولاها إلى العام ١٩١١م . ينظر: في الأدب العربي الحديث، بحوث و مقالات نقدية ، د. يوسف عز الدين، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٧٣م: ٢١٧ و ما بعدها.

الحديث، ومن ثم هو توقع أنَّ المستقبلَ سيكون لهذا النوع من الشعر دون سواه[1].

لقد كان بطي مؤمنا بأنَّ الوزن والقافية ليسا سوى قيدين يُحدّان من قدرة الشاعر المعاصر على التحليق في عالم شعري مثالي، و هويذكر أنَّ النفس العصرية لا يمكن أنْ تقبل بمثل هذه القيود ، ومن ثم نجده يدعوالى ثورة شعرية شاملة لا تقتصر على جانب واحد كما هوالحال في الشعر المرسل الذي دعا إليه الزهاوي من قبل، وفي هذا السياق يندرج رده على دعوة الأخير لكتابة الشعر المرسل: "أخذ الأستاذ الزهاوي في بغداد، يدعوفي الأيام الأخيرة إلى ترك القافية في الشعر العربي والاكتفاء بالوزن، وقد سمّى طريقته هذه بالشعر المرسل،..وقد كتبت كلمة في السياسة (*) في الرد على الأستاذ الزهاوي مبينا أنَّ ما يدعواليه هوالشعر المنثور بعينه، واذا أطلق الشعر العربي من القافية فأحر (كذا) به أنْ يطلقه من الوزن كذلك ليكون إرساله صحيحا فيصبح حينئذ الشعر المنثور الذي هو شعر بمعانيه والفاظه ولكنه ليس منظوما. و نخال أنَّ الأنفس العصرية أصبحت تمج التقليد، و تكره القيود لذلك هي ترحب بالطرائق الجديدة السهلة نظير الشعر المنثور"[2] يتضح مما تقدم أنَّ الشعر المنثور عنده مطلب عصري؛ وهولا يختلف عن الشعر العمودي سوى بتخلي شاعره عن النظم، فالمعاني والألفاظ هي نفسها في كلا النوعين، و هومن هذا المنطلق لم يتحدث عن خصائص نصية أواسلوبية ينماز بها النمط الجديد من سابقه سوى إشارته إلى أنه يدخل ضمن (الطرائق الجديدة السهلة) و كأنه بذلك يريد للشعر أنْ يحاكي العصر الذي بدأت

---

١) ينظر: رواد قصيدة النثر في العراق(٢)، شاكر لعيبي، جريدة المدى، العدد: ١٤٣٣، ١٢/٢/٢٠٠٩م.

*) جريدة كانت تصدر ببغداد في العشرينيات

٢) خواطر المحرر، مجلة الحرية (البغدادية)، علمية أدبية شهرية، السنة الثانية، ١/ تموز/١٩٢٥م، ٤.

الحياة فيه تميل نحوالسهولة في كثير من مظاهرها، أما السهولة التي يصف بها هذه (الطرائق)، فيظهر أنها تأتي من تحرر الشاعر من الوزن والقافية اللذين وصفهما بالقيود كما ذكرت آنفاً.

ومن جهة أخرى يبدو رفائيل بطي أقلَّ تشددا في موقفه من الشعر العمودي، إذ هويشير إلى أنَّ دعوته إلى الشعر المنثور لا يُقصد منها النيل من قيمة الشعر المنظوم الذي يعده ركنا مهما من أركان الحياة الأدبية، ومن ثَمَّ هويدعوالى استمرار كل منهما:" ليبقَ الشعر المنظوم وبجانبه الشعر المنثور ولتظل القصائد الغر المنظومة آثارا خالدة لكبار الشعراء الناظمين ولتظهر بدائع الشعر المنثور في مقالات وكتب يكون لها تأثيرها في جمهور القارئين "[1]، واللافت للنظر – هنا – أنَّهُ يُطلق توصيف مقالات على ما كان يُكتب من الشعر المنثور، و كأنَّه يُريد أنْ يتجنب استعمال كلمة قصيدة، وقد يكون مردُّ هذا الأمر إيمانه بأنَّ وصفَ القصيدة لا يمكن أنْ يتحقق من دون الاستعانة بالوزن كما هومتعارف عليه في أيامه، واظنه بذلك لا يريد أنْ يثير حفيظة المعترضين على الشعر المنثور أوعلى الأقل يخفف من حدة المواجهة معهم، فهومن جهة يصف هذا النمط من الكتابة بالشعر، ومن جهة ثانية يتجنب استعمال كلمة قصيدة. وفضلا عمَّا تقدَّم يمكن أنْ نلمح في كلامه هذا إشارة خفيَّة إلى أنَّ الشعرية أو وصف الشعر يمكن أنْ تتحقق في النصوص النثرية كالمقالة والقصة والخطبة وغيرها إذا ما كتبت هذه النصوص بأسلوب يقترب من لغة الشعر أويحاكيها، و جدير بالذكر أنَّ بطياً أطلق هذا التوصيف حتى على نصوص مجموعته الرائدة المارِّ ذكرها. ولم يكن رفائيل بطي الوحيد الذي أطلق على الشعر المنثور تسمية مقالات، فقد كان هنالك

---

١) خواطر المحرر، مجلة الحرية، ٤.

من الأدباء العرب من يشترك معه في هذا التوجه، ومن هؤلاء ميخائيل نعيمة الذي وصف كتاب (دمعة وابتسامة) لجبران خليل جبران بأنه "مقالات من الشعر المنثور"[1].

إنَّ قراءة متأنية فيما كان يكتبه رفائيل بطي في العقد الثاني من القرن العشرين حول الشعر المنثور تكشف للقارئ بساطة هذا الفكر النقدي ومحدوديته التي ربما تكون انعكاساً لبساطة الأنموذج الإبداعي نفسه، فالذي يقرأ ما كان ينشر من قصائد الشعر المنثور في الصحافة العراقية والعربية يكتشف بسهولة أنّ كثيرا من هذه النصوص ليست أكثر من خواطر بسيطة و سطحية، ولعل هذا هوالسبب الذي دفع الدكتور يوسف عز الدين إلى أنْ يصف كتابها بـ (الشعراء الضعاف)، ويتهمهم بضعف الثقافة العربية، وعدم الإطلاع على التراث الأدبي، مبينا أنهم كانوا يتسابقون إلى التحرر من الأوزان والقوافي حتى انتقل الشعر على أيديهم إلى نثر مسطور على شكل الشعر[2]. ولعل الذي يمكن أنْ يحسب لبطي ، هوانه أثار في وقت مبكر مسألة مهمة تكاد أنْ تصبح اليوم من مسلمات النقد الحديث، و تتلخَّص تلك المسألة في أنَّ شعرية النص لا يمكن حصرها بالوزن والقافية، وانَّ الشاعر بإمكانه أنْ يُنتج نصا شعريا كاملا من دون الاستعانة بأيٍّ منهما.

ولم تقتصر البساطة والسطحية المشار إليهما على النصوص النقدية التي كان يكتبها رفائيل بطي وحده، بل إننا نستطيع أنْ نلمحها عند غيره

---

١) الأعمال الكاملة، جبران خليل جبران، تقديم، ميخائيل نعيمة، د. ت، ١٩ (المقدمة).

٢) ينظر، في الأدب العربي الحديث، بحوث و مقالات نقدية، ٢١٠، ٢١٧، ٢٢٣. والتجديد في الشعر الحديث، د. يوسف عز الدين، دار المدى للثقافة والنشر، سورية - دمشق/ بغداد - العراق، الطبعة الثانية، ٢٠٠٧م، ١١٤-١١٥.

ممن كتب في نقد الشعر المنثور، و ربما كان من أشهر هؤلاء الشاعر الرصافي الذي عُرف عنه موقفه شبه المناصر للشعر المنثور.

يذكر الرصافي في معرض رده على سؤال لمجلة الحرية حول الشعر المنثور أنَّ هذا النوع من الكتابة " هو شعر بالمعنى الأعم أي هو شعر بمعانيه التي تفعل في النفس ما يفعله الإنشاد المقترن بالنغم والإيقاع إلا انه لا يتغنى به فعلا فهواذن تقليد للشعر المنظوم من جهة الغاية المقصودة "[1]، ويضيف قائلا: " حبذا لو سمي الشعر المنثور بالشعر الصامت لعدم اقترانه بالرقص والغناء، و سُمِّي المنظوم بالناطق لاقترانه بذاك "[2] ومن هنا يتضح أنَّ الرصافي يتفق مع بطي في أنَّ الشعر المنثور هو شعر بالمعنى ، ولكنه – على حد وصفه – يفتقر إلى الموسيقى التي يرى فيها أساساً مهماً لا يصح الاستغناء عنه في كتابة الشعر على الرغم من إيمانه بأنَّ الشعر إنما "سُمِّي شعرا لا لكونه ذا وزن وقافية، بل لكونه، في الغالب، يتضمن المعاني الشعرية"[3] و هكذا نجده يقرر أنَّ الفن الشعري وليد غريزتين إنسانيتين هما: الرقص، والغناء، وعلى هذا الأساس يرتبط الشعر عنده بالإنشاد، فهو – أي الشعر- " لا يقال إلا لينشد وبعبارة أخرى ليتغنى به، فلا بد فيه من الوزن والقافية "[4] ومن هذا المنطلق كانت دعوته إلى إطلاق التسميتين المذكورتين على الشعر المنثور والشعر الموزون المقفى. ولا بد من الإشارة إلى أنَّ فكرة ارتباط الشعر العربي بالغناء لها جذور قديمة تمتد إلى العصر الجاهلي إذ " كان الشاعر يترنم بشعره ويتغنى به

---

١) حديث الرصافي، مجلة الحرية، السنة الثانية، ١/تموز/١٩٢٥م: ١٦.

٢) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

٣) الأدب العربي و مميزات اللغة العربية، معروف الرصافي، مطبعة النجاح، بغداد، ١٩٥٤م: ٩٧.

٤) حديث الرصافي (مجلة الحرية): ١٥.

ويقرؤه بنغمة خاصة ليؤثر بذلك في سامعيه "[1] غير أنَّ هذا الكلام إن كان ينطبق على الشعر القديم بدرجة كبيرة، فإنه لا يمكن أن يصح بالدرجة نفسها مع الشعر الحديث الذي أخذ ينفك تدريجيا من غنائيته، وبدأت القصيدة تتحول من أغنية يطرب لها السامعون إلى موقف يعبر فيه الشاعر عن ذاته وعما يحيط به[2].

ولعل اللافت للنظر في حديث الرصافي أنه يذكر أنَّ الشعر المنثور يترك في النفس أثرا مماثلا لما يتركه الإنشاد المقترن بالنغم و هوما قد يثير أكثر من تساؤل عند من ينعم النظر في النصين السابقين، فهل كان الرصافي بقوله هذا يشير إلى نوع من الموسيقى أوالإيقاع الخفي الذي يمكن أنْ يحس به القارئ ولكنه غير ظاهر في النصوص التي قرأها، مما يقربه من أصحاب مقولة الإيقاع الداخلي[*] من نقاد قصيدة النثر اليوم ؟ ولماذا لم يقبل الرصافي بهذه الموسيقى والإيقاع الخفي بديلا عن الموسيقى والإيقاع الظاهر الذي تخلقه الأوزان والقوافي طالما هويعترف بأنَّ لكل منهما تأثيرا مماثلا ؟ إنَّ الإجابة عن هذه التساؤلات قد لا تغدواكثر من تكهنات، ولكننا على أية حال قد نستطيع أنْ نفسر موقف الرصافي هذا بالضغط الذي تمارسه عليه المؤسسة الثقافية التقليدية ، ولا سيما أنه يُعدُّ علما من أعلام الشعر العمودي الموروث، و تلك مكانة قد لا يستطيع صاحبها أنْ يُضفي صفة الشعر على نصوص غاية في التمرد والانفلات من سلطة الموروث، حتى لو نالت تلك النصوص إعجابه

---

1) المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام، د. جواد علي، دار العلم للملايين، بيروت، و مكتبة النهضة، بغداد، الطبعة الثانية ١٩٧٨م،٩/ ١٣٦. و لا تقتصر فكرة ارتباط الشعر بالغناء على الأدب العربي وحده، فهي حاضرة حتى في الفكر الغربي، و قد أشارت سوزان برنار الى هذه المسألة عند دراستها لقصيدة النثر الفرنسية. ينظر: قصيدة النثر من بودلير الى أيامنا: ٣٦-٣٧.

2) ينظر: شعرية الحداثة، عبد العزيز إبراهيم ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٥م: ١٧٧.

*) سيأتي الحديث عن الايقاع الداخلي لقصيدة النثر في الفصل الثاني من هذه الدراسة.

بشكل أوبآخر كما هوالحال مع النصوص الشعرية المنثورة التي كان يكتبها مراد ميخائيل، هذه النصوص التي كان الرصافي يستحسنها إلى درجة أنه كتب في تقريض قصيدة (صلاة الشيطان) للشاعر المذكور نقدا جعله على شكل هذا الشعر، وقد جاء فيه:

كتاب كريم

من شيطان غير رجيم،

من رحيم غير شيطان

من إنسان في صورة رحمان

من رحمان في مسلاخ إنسان

من إنسان هو شيطان،

....

لقد آمنت بك أيها الشيطان

إذ لم أرَ قبلك إنسانا قال بأنه شيطان

ولكن كم في الناس من شيطان يزعم

انه من ملائكة الرحمن

أما أنت فجازع

واما غيرك فخادع...[1]

---

١) ينظر: في الأدب العربي الحديث بحوث و مقالات نقدية: ٢٢٥. و قد نشر النص كاملا في المصدر المذكور: ٢٢٥-٢٢٧.

إزاء هذه الحال نجد أنّ الرصافي حتى عندما يريد أنْ يعبر عن استحسانه للشعر المنثور فإنه يصرُّ على أنْ يكون مثل هذا النوع من الكتابة " واسطة لإنباط القرائح واثارة العواطف لا غير "[1]، و هويرفض بشدة أنْ يُفضَّل على الشعر المنظوم الذي يرى أنه " شعر منثور و زيادة "[2]. من هنا يتبيَّن أنَّ موقف الرصافي يختلف عن موقف بطي الذي كان من الدعاة المتحمسين لهذا النوع من الكتابة، لأنه - أي - الرصافي لا يرى شعراً حقيقا و كاملاً غير الشعر المنظوم، و هوفضلا عن ذلك يصر على أنّ الوزن والقافية مكونان أساسيان لا يصحُّ الاستغناء عنهما في الشعر، ومن ثم نجده يرفض دعوة الزهاوي إلى كتابة الشعر المرسل المتحرر من القافية، ويطلق على صاحبها أسوأ النعوت[3]، ويرد على دعوة بطي إلى الابتعاد عن الوزن والقافية بحجة أنّ ذلك يتيح للشاعر الحديث أنْ يعبِّر عن موضوعات وافكار لا يمكن أنْ تسعها قصيدة منظومة، قائلا: " لا يجوز أنْ يفضل المنثور بكون مجاله أفسح واوسع من مجال الشعر المنظوم بسبب تقيد هذا بالوزن والقافية واطلاق ذاك منهما لأنّ الشعر لا يكون مسرحا للعقل والفكر حتى يعد اتساع مجاله مزية مستحسنة وانما الشعر مسرح للنفس ومثار للشعور والعاطفة واذا كان الوزن والقافية هما الغناء نفسه فتقييده بهما إطلاق له في مسرح العواطف والشعور. وهل ينكر منكر أنّ الغناء قنطرة النفس إلى العواطف ومعبرها إلى الشعور والحس"[4].

وعلى الرغم من هذه المرونة النسبية التي أبداها الرصافي و غيره، يبدوانّ محاولات الترويج للشعر المنثور لم ترق لعدد من الأدباء الآخرين، و هي من ثمَّ

---

١) حديث الرصافي (مجلة الحرية): ١٦٠.

٢) المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

٣) ينظر: المصدر نفسه: ١٥.

٤) المصدر نفسه: ١٦.

لم تسلم من موقف معارض، ولعل الشاعر جميل صدقي الزهاوي يقف في مقدمة هؤلاء المعترضين، مع أنه هو نفسه كان صاحب حركة تجديدية تمثلت بالشعر المرسل الذي كان يكتبه ويدعو اليه في أكثر من مناسبة.

ومن منطلق رؤيته أنّ الشعر المرسل لم يخرج فيه الشاعر عن الذائقة الشعرية العربية لأنه - على حد قوله - لم يكسر القاعدة الوزنية التي بُني عليها الشعر العربي الموروث، يُهاجم الزهاوي دعاة الشعر المنثور المحتجين بضرورة التجديد في الشعر العربي قائلا: " لا أريد ... أنْ نبقى، نحن العرب، جامدين على الطراز الأول الذي استحسنه أجدادنا في الشعر، كلا ثمَّ كلا، فأنا أكثر الناس ميلا إلى التجدد والتقدم بالشعر تقدما يناسب ارتقاء العلوم والحضارة، لكني مشترطٌ أنْ يكون مشينا في الطريق الأمثل الذي نحن عليه سائرون كما سار أجدادنا غير جانحين إلى طريق جديد"[1]، و (الطريق الأمثل) للتجديد لا يمكن أنْ يأتي - بحسب الزهاوي - من التأثر بالشعر الغربي و تقليده تقليدا أعمى أومحاولة استحداث أنماط مماثلة له في الشعر العربي بحجة أنّ الغربيين سباقون في كل علم وفن، إذ هويرى أنَّ لكل أمة من الأمم إحساسها و ذوقها الذي يميزها عن الأمم الأخرى، ويشير إلى أنَّ عادات المتنبي لا يمكن أنْ تكون موافقة لعادات شكسبير، و هكذا فان الشعر الذي ينتج في بيئة ينتمي إليها أحد الشاعرين المذكورين لا يمكن أن يكون متطابقا أوقريبا من الشعر الذي ينتج في بيئة الشاعر الثاني. و هكذا يتوصل الزهاوي إلى أنَّ دعاة الشعر المنثور يريدون الإساءة إلى الذائقة الشعرية العربية وقد وصل به الأمر إلى أنْ يتهمهم بأنهم ضعاف النزعة العربية، وانهم يسعون إلى

---

١) من محاضرة ألقاها الزهاوي عام١٩٢٢م. نقلا عن: في الأدب العربي الحديث، بحوث و مقالات نقدية: ٢٢١. وينظر: مقدمة ديوان (الأوشال) للشاعر المذكور، بغداد ، ١٩٣٤م.

قتل الشعر العربي ومن ثم قتل العرب! ولكنه تنبأ من جهة ثانية أنّ الأنموذج الذي يدعون إليه لن يستطيع الصمود و سينتهي في وقت ما [1].

ولا شك في أنّ الاعتراضات التي يثيرها الزهاوي على الشعر المنثور أكثر حده من تلك التي كان يثيرها الرصافي، ومن ثمّ نجده أكثر تشددا و صلابة في موقفه الرافض ، و واضح أنّ هذا الرفض لم يأت نتيجة لقراءة في النصوص التي تنتمي إلى هذا النوع الشعري المذكور، بل هوقائم على موقف سلبي من فكرة عُدت أساسا لنشأة الشعر المنثور، و هذه الفكرة تتلخص في إمكانية الإفادة من تجارب الأمم الأخرى لإنتاج فن شعري حديث، أواستحداث طريقة جديدة لكتابة الشعر كما صرح بذلك أمين الريحاني الذي أعلن صراحة أنه احتذى خطوات الشاعر الأمريكي *والت ويتمان*، ولعل الزهاوي في موقفه هذا لا يختلف عن الكثيرين من النقاد والأدباء القدماء والمعاصرين الذين يرون أنّ الشعر بخاصة والأدب عامة علامة مميزة تختلف بها كل امة عن غيرها من الأمم ، ولا يجوز بأي حال من الأحوال نقل أنموذج بعينه من بيئته التي وجد فيها إلى بيئة ثانية مختلفة، لأنهم يرون أنّ ما قد يكون مستساغا ومقبولا عند امة معينة قد يكون غريبا ومبتذلا عند أمة أخرى، و ذلك يعود إلى عوامل متعددة منها اختلاف التقاليد والعادات والأذواق و غيرها، وقد صرح بمثل هذه الفكرة من القدماء الجاحظ الذي كان يرى أنّ " فضيلة الشعر مقصورة على العرب، وعلى من تكلم بلسان العرب "[2]. أما المعاصرون الذين يؤمنون بهذه الفكرة فنستطيع أنْ نذكر منهم الدكتور يوسف عز الدين والدكتور إبراهيم السامرائي، إذ يرى الأول أنّ للشعر العربي خصوصيته من خلال موسيقى

---

١) ينظر، في الأدب العربي الحديث، بحوث و مقالات نقدية: ٢١١-٢١٢.

٢) الحيوان، ١/٧٤-٧٥.

الأوزان التي جمع قواعدها الفراهيدي، مشيرا إلى أنها تمثل ذوق الإنسان العربي و ترتبط ارتباطا مباشرا بالكيان الداخلي له، و ذلك بخلاف الشعر الغربي الذي يراه مرتبطا ارتباطا جذريا بحضارة الغرب ومشكلاته[1]، أما الثاني، فهويرى أن تسابق الشعراء العرب المعاصرين على تقليد الشعراء الغربيين كان هوالسبب في التداعيات التي شهدتها القصيدة العربية حتى وصل الأمر إلى هدم أوالغاء الشكل العروضي القديم الذي بلغ ذروته عند أنصار قصيدة النثر والنقاد الذين نظّروا لها[2]. و جدير بالذكر أنَّ الشاعرة والناقدة نازك الملائكة قد تبنّت مثل هذا الرأي في معارضتها لقصيدة النثر مطلعَ ستينيات القرن العشرين، و سيأتي توضيح هذا الموقف في موضعه من الدراسة.

ويمكن للمتتبع أنْ يلاحظ بسهولة أنَّ الأصوات الخافتة المؤيدة للشعر المنثور في العراق بدأت تضمحل في الحقب التي تلت عقدي العشرينيات والثلاثينيات، ففضلا عن اتهام دعاته بضعف الموهبة وقلة الإطلاع على التراث، نجد أنَّ قسما من الدارسين يصر على تجريد هذا النوع من الكتابة من تسمية الشعر فالنثر - على حد قولهم - "سيبقى نثرا ، ولو سمي بالنثر المشعور[*]، أوالشعر المنثور، ما دام فقد القاعدة الفنية الشعرية، وابتعد عن الموسيقى، لأن

---

١) ينظر التجديد في الشعر الحديث: ٦٩-٧٠.

٢) ينظر البنية اللغوية للشعر العربي المعاصر، د. إبراهيم السامرائي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٢م: ١٩.

*) تسمية لا تخلو من سخرية أطلقها اللغوي العراقي مصطفى جواد. ينظر: في الأدب العربي الحديث، بحوث و مقالات نقدية: ٢٣٦. و هناك من نسب هذه التسمية الى المصريين حسن الحطيم و عزيز أباظة اللذين عرفا بعدائهما للشعر المنثور. ينظر قصيدة النثر من المرجعية الى التأسيس: ١٤٣.

الموسيقى هي لغة الشعر، التي تضبط جمال الإيقاع، و تحفظ جمال الفن"[1].
ولعل ظهور ما يعرف بحركة الشعر الحر في العراق أواخر أربعينيات القرن العشرين كان من العوامل المهمة التي جعلت الأضواء تنحسر عن الشعر المنثور، ولا سيما أن الأوساط النقدية بدت منشغلة بمناقشة القصيدة الجديدة التي كتب نماذجها الأولى السياب و نازك وغيرهم من رواد الحركة المذكورة.

وفي تسعينيات القرن العشرين وما بعدها كانت للنقاد والدارسين العراقيين عودة إلى دراسة الشعر المنثور ، وقد جاءت هذه العودة في سياق دراسة قصيدة النثر التي بدأت ترسخ في الأدب العربي منذ أواخر خمسينيات القرن نفسه، وقد كان السؤال الأهم في هذه المرحلة: ما علاقة الشعر المنثور بقصيدة النثر ؟ وهل يمكن أنْ نعد الشعر المنثور أنموذجا بدائيا لقصيدة النثر الحالية؟ أوبعبارة أخرى: هل يمكن أن نعد قصيدة النثر تطويرا للمشروع الشعري الذي دعا إليه الريحاني و رفاقه من دعاة الشعر المنثور؟

يذكر الباحث قاسم خلف مشاري أنَّ المشكلة التي تتعلق بالتساؤل المذكور لا تتعدى أنْ تكون إشكالا اصطلاحيا " فقد وُصِفَ النثر الشعري بأنه شعر منثور، و وُصِفَ الشعر المنثور بأنه نثر شعري. و ربما وجدناهما في نهاية المطاف يؤلفان مصطلحا جديدا هو (قصيدة النثر) "[2]، هكذا – وببساطة – نجد مشاري يقرر" أنَّ ما يعرف بالنثر المركز هو في الحقيقة بداية لقصيدة النثر"[3] ثم يعود بعد ذلك ويذكر أنَّ جبران خليل جبران هو رائد قصيدة النثر العربية، وانَّ (وعظتني نفسي) للأديب نفسه هي أول قصيدة نثرية

---

١) التجديد في الشعر الحديث، ٦٨.

٢) قصيدة النثر في الأدب العربي الحديث (رسالة ماجستير)، ١٢.

٣) المصدر نفسه، ١٥.

مكتوبة باللغة العربية [1]. والغريب أنَّ الباحث المذكور لم يشرح لنا الأسس التي اعتمدها للوصول إلى تلك النتيجة، هذه النتائج التي تكشف – للأسف – عن إشكالية كبيرة في الفهم وقع فيها مشاري، إذ لا يمكن أن يكون افتقار الشعر المنثور والنثر الشعري وقصيدة النثر إلى الوزن والقافية مبررا للناقد كي يعدها نوعا أدبيا واحدا من دون النظر إلى الأساس الفكري أوالنقدي الذي قامت عليه أوالسمات والخصائص النصية لكل منها كما فعل هومما جعله يناقض نفسه ويتخبط في أكثر من موضع من الرسالة كما أوضحنا سلفاً و كما في هذا النص الذي حاول أنْ يفرق فيه بين الشعر المنثور والنثر الشعري، ولكنه لم يزد الأمر إلا تعقيدا والتباسا: " إنَّ ما يفرق الشعر المنثور عن النثر الشعري هوانَّ النثر الشعري ليس له بنية مستقلة بينما الشعر المنثور له بنية. ولذلك يوصف مرة بالمقالة ومرة بالقصيدة ومرة بالقصة الشعرية. واما أنْ يُوصف بأنه نثر شعري فخطأ في خطأ "[2].

ويبدوانَّ هناك اتجاها عند عدد من النقاد والدارسين العراقيين إلى عدِّ الشعر المنثور وقصيدة النثر تسميتين لشكل شعري واحد أوعلى الأقل النظر إلى الشعر المنثور بوصفه أنموذجا بدائيا لقصيدة النثر أخذ بالتطور منذ عشرينيات القرن الماضي، ومن هؤلاء النقاد شاكر لعيبي الذي يرى أنَّ كُتَّاب الشعر المنثور هم الرواد الحقيقيون لقصيدة النثر العربية، وانَّ " أول قصيدة نثر تعزى للريحاني...مكتوبة عام ١٩٠٥م"[3]، أما رفائيل بطي فقد عده لعيبي

---

١) ينظر: المصدر نفسه: ٢٢-٢٥. والأغرب- أيضا- أنَّ الباحث لم يكتف بما ذكرته، بل هو زعم أنْ (كيف صرت مجنونا) لجبران خليل جبران هي أول قصيدة نثرية و ضعها المذكور بالانكليزية، وانْ كتاب (المجنون) الذي ألفه جبران باللغة الانكليزية يَعد الديوان الأول لما أسماه قصيدة النثر الجبرانية!!

٢) قصيدة النثر في الأدب العربي الحديث (رسالة ماجستير): ١٩.

٣) رواد قصيدة النثر في العراق(١)، شاكر لعيبي، جريدة المدى، العدد:١٤٢٧، ٦/٢/٢٠٠٩م. وهذه المقالة هي الأولى ضمن سلسلة مقالات أشار الكاتب إلى أنها تمثل إيجازا لكتاب نقدي غير منشور له.

رائدا لقصيدة النثر العراقية حيث يقول في سياق الحديث عن مجموعة (الربيعيات) للأديب المذكور" أليس من المثير حقا أنْ نرى أنَّ أول قصيدة نثر مكتوبة في العراق ترقى لسنة ١٩٢٠م؟ "[١]، ثم يستدرك محاولا الرد على ما قد يُثار من اعتراض على هذا التوجه قائلا " بالطبع فإننا نتحدث هنا عن نص سيوصف أنه أقرب إلى الخاطرة كما نقول اليوم ...لكن يجب أنْ لا ننس (كذا) البتة أنَّ هذه الخاطرة نفسها وليس سواها هوما كان يشكل جوهر الشعر ومادة الشعر (الموزون المقفى) في زمن بطي"[٢]. والغريب أنَّ هذه الحجة لا تدعم الرأي الذي قال به لعيبي، بل على العكس من ذلك، فهي تثبت أنَّ الشعر المنثور لم يختلف عن الشعر التقليدي (الموزون) إلا من ناحية التخلي عن التقيّد بالوزن والقافية، و هذه الإشارة وحدها كفيلة بإيضاح الفرق بينه وبين قصيدة النثر التي تعد مشروعا متكاملا لم يكتفِ دعاته بالتحرر من الوزن والقافية بل هم حاولوا أنْ يؤسسوا لفهم جديد للشعر مغاير تماما للفهم السائد، وبتعبير آخر يمكن القول إنَّ الشعر المنثور كان حركة أدبية اقتصرت في الجانب الأهم منها على تحرير الشعر من الأوزان والقوافي التي رآها دعاتُه قيوداً تحد من قدرة الشاعر على الإبداع، أما قصيدة النثر فقد كانت حركة من نوع آخر مختلف تماما، إذ هي لم تقف عند حدود التحرر من الوزن والقافية بل تعدت ذلك إلى وضع مسألة الشعر والشعرية والعلاقة بين الشعر والنثر موضع نقاش حاد ما زال محتدما إلى اليوم.

---

١) المصدر نفسه. وينظر: قصيدة النثر عند جماعة كركوك، د. عمر توفيق إبراهيم، و سنان عبد العزيز عبد الرحيم، ، موسوعة تركمان العراق، الشبكة الدولية: www.alturkmani.com\makalaat\٢٠٠٨\٢٨٠٤٢٠٠٨\٢.htm.

٢) رواد قصيدة النثر في العراق (١)، جريدة المدى:٦/٢/٢٠٠٩م.

أما الباحث سَرْوَر عبد الرحمن، فقد كان أكثر وضوحا و نضجا في حديثه عن الشعر المنثور الذي رأى فيه أنموذجا شعريا ينماز بلغته الشفيفة وبإطلاقه عنان الخيال، مشيرا إلى أنَّ هذا الأنموذج أخذ بالتطور منذ أيام مبتدعه الريحاني حتى وصل في الأربعينيات إلى مستوى من النضج على أيدي جماعة من الشعراء المنضوين تحت لواء مجلة (الأديب) البيروتية لصاحبها ألبير أديب[1]. ولإيضاح العلاقة بين الشعر المنثور وقصيدة النثر يُشير سَرْوَر إلى أنَّ الاثنين يلتقيان على مستوى البنية الإيقاعية المتمثلة بغياب الوزن والقافية عن كل منهما، ولكنه يشير من جهة أخرى إلى أنهما يختلفان " في طبيعة هذا الغياب فقصيدة النثر لا تتعمد إلغاء الوزن والقافية تعمدا ولا ترى أنَّ بغيابهما تتحقق الشعرية فقط فهي تقبل ما يرد عفوالخاطر بشكل طبيعي....كما أنَّ قصيدة النثر لا تتوانى عن تقديم تقعيدات إيقاعية أخرى كالتوازي والتكرار بجميع صورهما و صيغهما بدائل لغياب العروض والقافية و تقعيداتهما، محاولة لتعويض ما افتقدته من الموسيقى على حين نجد في الشعر المنثور الغياب المتعمد للتقعيد الخليلي، و هو دون قصيدة النثر في حضور المتوازيات والمكررات"[2] وعلى الرغم من إشارة الباحث سَرْوَر عبد الرحمن إلى جوانب مهمة في التفريق بين الشعر المنثور وقصيدة النثر، فإن الذي يؤخذ على الأخير أنه اقتصر في ملاحظاته على جوانب نصية معينة وأغفل جوانب أخرى لا تقل أهمية عما ذكره إنْ لم تكن أهم منه، ولعل من أهم الفوارق التي أغفل ذكرها أنَّ قصيدة النثر جاءت ثمرة لمشروع مغاير تماما للأفكار التي تبناها دعاة الشعر المنثور، وانَّ الشعراء والنقاد الذين تبنوا مشروع قصيدة النثر حاولوا وضع ضوابط أو شروط للأنموذج الذي دعوا إليه، و هذا كله لم يكن

---

١) ينظر: قصيدة النثر في الأدب العربي المعاصر (أطروحة دكتوراه): ١٨.

٢) المصدر نفسه: ٢٠.

متوافرا عند دعاة الشعر المنثور الذين كادت دعوتهم - كما ذكرت آنفا - أنْ تقتصر على تحرير الشعر من الوزن والقافية، الأمر الذي دفع أحد النقاد إلى القول:" إنَّ الشعر المنثور كالقصيدة التقليدية في اعتماده على السطر الواحد بدلا من البيت الواحد في احتواء المعنى والإيقاع و كلاهما ينتهيان بانتهاء السطر الواحد وهذا يجعله شعرا تقليديا من حيث التركيب والغاية ولكنه منثور"[1].

بعد ما تقدم يمكن القول إنَّ الشعر المنثور كان نمطا استفزازيا أثار جدلا نقديا كبيرا منذ ظهوره حتى الآن، وعلى الرغم من محدودية المنجز الأدبي الذي حققه دعاته، فقد كان لهم الفضل – عبر الأنموذج الذي قدموه – في تحفيز النقاد والدارسين على مناقشة إمكانية أن يتخلى الشاعر عن القافية والأوزان الخليلية المتوارثة في كتابة الشعر ، فضلا عن الإفادة من منجزات الأمم الأخرى في إنتاج نص شعري أوقصيدة حديثة لا يتوانى فيها الشاعر عن استعمال جميع الوسائل المتاحة لانجاز نصه حتى لو وصل به الأمر إلى كتابة الشعر نثرا، و هذا هوعين ما فعله دعاة قصيدة النثر فيما بعد وبلغوا به مبلغا لم يستطع دعاة الشعر المنثور أنْ يصلوا إليه.

ثانيا: النثر المركَز:

يُعد النثر المركز ظاهرة عراقية اقترنت باسم الشاعر حسين مردان ، وقد بقي هذا النمط الكتابي موضع عناية النقاد والدارسين إلى اليوم، و هم ما

---

١) الفن والحلم والفعل، جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م. ٢٦٢.

زالوا مختلفين فيه أشد الاختلاف، فمنهم من عده نثرا فنيا ، ومنهم من عده شعرا منثورا، ومنهم من عده قصائد نثر[١]، ومنهم من عده منزلة وسطى أو (نمطا انتقاليا) بين الشعر المنثور وقصيدة النثر[٢]. و حري بنا قبل الخوض في الآراء النقدية المتضاربة حول النثر المركز أنْ نسلط الضوء على رأي مبدعه نفسه في هذا السياق .

يذكر حسين مردان أنه لجأ إلى كتابة النثر المركز بعد أنْ شعر بالضيق من المحددات العروضية في الشعر العمودي والشعر الحر اللذين مارس كتابتهما من قبل، فالوزن - برأيه- "يحد من إظهار الحيوية النفسية و نقل العالم الباطني بصورة دقيقة"[٣] ولتبرير هذه الخطوة نجده يقول في مقدمة مجموعته الشعرية (الأرجوحة هادئة الحبال) التي ضمت – فضلا عن القصائد الموزونة - عددا من نصوص النثر المركز: "إن الوزن ليس هو العلامة الفارقة للشعر وانما هو وضع الكلمة والجوالذي ترسمه للقارئ لأنَّ الموسيقى التي تلعب بالحواس و تطرب الروح لا توجد في البحور والأوزان وانما هي تكمن داخل الكلمة نفسها، لأنَّ الكلمة هي ارتباط نغمين ببعضهما، فقد يبدو الحرف المجرد شيئا جامدا ولكنه في جوهره حركة بالإضافة إلى انه صوت (نغم) له رنين خاص يرسم في تموجاته المستقيمة (شيئا ما) غير محدد وعند ارتباطه بحرف آخر يحدث تفاعل لغوي يولد منه كائن حي له مقوماته

---

١) ينظر: الخطاب الآخر، مقاربة لأبجدية الشاعر ناقدا، الدكتور علي حداد ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠م، ٢٢٦-٢٢٧. و قصيدة النثر في الأدب العربي الحديث (رسالة ماجستير)، ١٥. و هل حسين مردان هو رائد قصيدة النثر في الأدب العربي؟، د. حسين سرمك، جريدة الاتحاد، ٢٢/ ٥ /٢٠٠٩م، نقلا عن الموقع الالكتروني للجريدة:
http://www.alitthad.com/paper.php?name=News&file=article&sid=١٥٧٦٠

٢) ينظر: قصيدة النثر في الأدب العربي المعاصر (أطروحة دكتوراه)، ٢٤. و من يفرك الصدأ، ٢٤٢.

٣) مجلة ألف باء، العدد ٣١، السنة الأولى، ٢٩ كانون الثاني ١٩٦٩م، ٤٨. نقلا عن: من يفرك الصدأ، ٢٥٠.

وله معناه وله نبضه الموسيقي المعين، و هذا الكائن الجديد هو (الكلمة) والكلمة ذاتها تتمدد ويتسع أفقها عندما تشتبك اشتباكا عضويا بكلمة أو كلمات أخرى .. ومن طريقة استعمالنا للكلمة ينبثق أسلوبنا الفني في التعبير"[1] ولا شك في أنَّ من ينعم النظر في هذه الكلمات - ولا سيما في النص الثاني- يكتشف بسهولة أنَّ كاتبها يؤمن بالدور الكبير الذي تلعبه الكلمات في بناء اللغة الشعرية بغض النظر عن انتظامها في وزن عروضي معين، لأنه يرى أنَّ موسيقى الكلمة وحدها يمكن أنْ (تلعب بالحواس و تطرب الروح)، ويبدوانه يُعوِّل لتحقيق هذه الفكرة على بناء الكلمة و طريقة ترابط حروفها وعلى انتظام الكلمات التي تشكل النص في جمل وفي فقرات تتسم بموسيقاها الخاصة التي يمكن أنْ تعوض غياب الوزن عن القصيدة.

من هذا يمكن أنْ نستنتج أنَّ اتجاه مردان إلى كتابة النثر المركز جاء منطلقا من إيمانه بإمكانية إنتاج نص شعري بأدوات نثرية خالصة، غير أنَّ المحير في الأمر أنَّه كان يرفض أنْ يُوصف نثره المركز بالشعر " على الرغم من امتلاكه ناصية بنية القصيدة ومعظم مقوماتها الفنية "[2] الأمر الذي أدى إلى اقتناع غير واحد من الدارسين بأنَّ ما كان يكتبه مردان تحت هذا العنوان هوالشعر بعينه[3]، وقد حاول عدد من النقاد تفسير موقف مردان هذا، فذهب الدكتور علي جواد الطاهر إلى أنه – أي مردان – كان يؤمن أنَّ ما يكتبه ليست له علاقة بأنموذج الريحاني (الشعر المنثور) و هذا الأمر يكاد يقرُّبه كل

---

١) الأرجوحة هادئة الحبال، حسين مردان، مطبعة الراية، بغداد ١٩٥٨م: ٧(المقدمة)وينظر: الأزهار تورق داخل الصاعقة (مقالات نقدية)حسين مردان، وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧٢م: ١٨٥-١٨٦٥.

٢) قصيدة النثر في الأدب العربي المعاصر (أطروحة دكتوراه): ٣٧.

٣) ينظر: المصدر نفسه: الصفحة نفسها. و من يفرك الصدأ: ٢٤١. وشعراء من العراق، جمال مصطفى مردان، قدم له: عزيز السيد جاسم، مطبعة العاني ، بغداد، ١٩٧٨م:١٠٢-١٠٥. و هل حسين مردان هو رائد قصيدة النثر في الأدب العربي؟، جريدة الاتحاد، د. حسين سرمك.

من يقرأ النصوص التي كان يكتبها مردان، فالأخيرة كانت أكثر شاعرية واقل تكلفا، وفضلا عن ذلك يشير الدكتور الطاهر إلى أنَّ مردان كتب بكر مجموعاته من النثر المركز(صور مرعبة) عام ١٩٥١م، ولم يكن حينها قد سمع بمصطلح (قصيدة النثر) الذي تبنته جماعة مجلة (شعر) مطلع ستينيات القرن العشرين أي بعد صدور مجموعته المذكورة بحوالي تسعة أعوام[1].

وإذا كان الشق الاول من هذا التبرير مقنعا إذ لا سبيل إلى ربط أنموذج مردان بالشعر المنثور، فإن الشق الثاني منه يقودنا إلى تساؤل كنا نطمح أنْ نجد إجابة شافية له عند الدكتور الطاهر: فهل وجد الأخير في الأنموذج الذي كتبه مردان الخصائص نفسها التي تتصف بها قصيدة النثر كي يقرر بعد ذلك أنَّ مبدع النثر المركز لم يستعمل تسمية (قصيدة النثر) لكونه لم يسمع بها؟ و هل يحاول الدكتور الطاهر الإشارة - ربما من طرف خفي - إلى أنَّ مردان كان من الممكن أنْ يطلق على أنموذجة تسمية (قصائد نثر) لو تأخر به الزمن حتى عام ١٩٦٠م، و هوالعام الذي استعمل فيه أدونيس مصطلح (قصيدة النثر)لأول مرة؟ إنَّ من يقرأ ما كتبه الطاهر في النثر المركز لا يجد إجابة شافية عن هذه التساؤلات، بل هوقد يزداد حيرة و هويرى الدكتور الطاهر ينبِّه - في السياق المذكور - إلى مسألة أجدها غاية في الأهمية عند إشارته إلى احتمال تأثر مردان في استحداثه النثر المركز بالشاعر الفرنسي بودلير - الذي طالما كان معجبا به كما ذكرنا سابقا - ويشير الدكتور الطاهر بالتحديد إلى المصطلح الفرنسي *(POEMES EN PROSE)* و ترجمته الحرفية (قصائد في نثر) أو (قصائد بالنثر)، ثم يذكر صعوبة أنْ يكون مردان قد خلق

---

١) ينظر: من يفرك الصدأ:٢٢٤.

النثر المركز خلقا دون إلمام برائد سابق عليه، وقد رجح أنْ يكون هذا الرائد هو بودلير نفسه[1].

ولعل من المخيب للأمل أنْ يكتفي الدكتور الطاهر بهذه الإشارة المقتضبة من دون أنْ يواصل البحث الذي ربما كان يوصله إلى نتائج مهمة قد تكون حلا لإشكالية كان تقصير النقاد العراقيين إزاءها واضحا، فالحقيقة أنَّ إمعان النظر في التسمية التي أطلقها مردان على نمطه وفي اصطلاح (القصيدة بالنثر) الترجمة الحرفية للمصطلح الفرنسي المذكور قد يكشف عن نوع من التقارب لا يمكن إغفاله أو تجاهله، إذ لا يخفى أنَّ كلا النمطين المذكورين يسعى إلى تحقيق النص الشعري بالاعتماد على لغة نثرية خالصة، ويشهد على ذلك قول مردان أنه لجأ إلى النثر المركز بعد أنْ شعر بالضيق من الوزن والقافية اللذين يحدان – بحسب تعبيره – من القدرة على تصوير العالم الباطني بصورة دقيقة، أي أنه أراد في الأصل أنْ يكتب شعرا من نوع خاص ولكنه لم يجد لغة يكتب بها هذا الشعر سوى النثر، ولعل هذا هوما دعاه إلى أنْ يصف هذا النثر بالمركز وهي صفة تقربه من الشعر ولا تبعده عنه لا سيما إذا ما علمنا أنَّ الإيجاز أوالكثافة سمة مهمة من سمات الشعر الحديث. إنَّ واقع الحال يشير إلى أنَّ مردان أراد من خلال ابتداع النثر المركز أنْ يكتب القصيدة بالنثر، ولعل هذا النثر قريب من النثر الشعري الذي كان *بودلير* يشير إلى أنَّ الشعراء يحلمون دوما بكتابته: " من منا لا يحلم بمعجزة نثر شعري، موسيقى

---

١) ينظر: المصدر نفسه:٢٢٣-٢٢٤.

دون وزن ودون قافية، بالغ السلاسة والمرونة بحيث يمكنه التكيف مع الحركات الغنائية للروح ومع تموجات الهواجس وانتفاضات الوجدان"[1].

أما الباحث سَرُوَر عبد الرحمن فقد أشار إلى أنَّ مردان لجأ إلى هذه التسمية "تحفظا من موقف نقدي مناوئ"[2] قد يصدر من "النقاد التقليديين الذين لا يعرجون على الأثر ذاته(كذا) والانطلاق منه مقياسا للشعرية بل يستندون غالبا إلى مسلمات خارجية" [3]، وارى أنَّ هذا التفسير لا ينسجم مع شخصية حسين مردان الذي عُرف عنه اعتداده بنفسه و تمرده وخصومته مع الشعراء التقليديين[*]، حتى أنه كان يصف نفسه بدكتاتور الحركة الأدبية واحد منظري الشعر[4]، فمثل هذه الشخصية يُستبعد أنْ تحسب حسابا لفئة من النقاد تقود هي نفسها ثورة عليها. والظاهر أنَّ مردان كان مقتنعا بأن ما يكتبه ليس شعرا ، و ربما يكون مرد ذلك إيمانه بأنَّ وصف الشعر لا يمكن أنْ يتحقق من دون الاستعانة بالوزن والقافية، ولهذا السبب نجده يصف محاولات الريحاني وغيره من كتاب الشعر المنثور بأنها نوع من النثر الفني[5]، ولكن هل تكفي قناعة مردان هذه كي تبعد وصف الشعر عن نثره المركز الذي رأى فيه

---

١) سأم باريس، ٦. و قد سبقني الى الاشارة الى هذا النوع من التقارب بين المصطلحين المذكورين الشاعر والناقد عبد القادر الجنابي، و قد أشار المذكور الى أنْ أفضل تعريف تقدمه المعاجم الأدبية الأوربية لقصيدة النثر هو: نثر مركز. ينظر: كآبة بغداد ، ديوان حسين مردان المفقود ، عبد القادر الجنابي، موقع إيلاف الالكتروني،www.elaph.com\elaphweb\culture\٢٠٠٧\٨\htm .

٢) قصيدة النثر في الأدب العربي المعاصر(أطروحة دكتوراه)،٢٢.

٣) المصدر نفسه، ٢٧.

*) ربما كان من أشهر هؤلاء الشعراء الجواهري الذي هاجمه مردان بشدة، و وصف بعض شعره بأنه شعر متحجر كعظام الحيوانات البائدة تحت طبقات الأرض السفلى، مضيفا أنّ مفردات هذا الشعر تبدو كالجثث المحنطة، لأنها – على حد قوله – فقدت الحياة منذ مئات السنين. ينظر: الأعمال الكاملة، حسين مردان، الأعمال النثرية، الجزء الثاني، تقديم: د. عادل كتاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- العراق، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م، ٤٧.

٤)ينظر: من يفرك الصدأ،٢٥٢.

٥) ينظر: المصدر نفسه،٢٤٢.

غير واحد من الدارسين أنموذجا شعريا متميزا كما أوضحنا من قبل؟ إننا في حقيقة الأمر نجد اضطرابا تنظيريا في ما كتبه مردان عن أنموذجه الشعري، فهويشير من جهة إلى أنَّ دوافعه لكتابة هذا النوع من النثر كانت إيجاد طريقة من التعبير الشعري غير مقيدة بوزن أوقافية، ولكنه من جهة ثانية يرفض أنْ يوصف نتاجه المذكور بالشعر، فهل كان مجرد التحرر من الوزن والقافية كافيا عنده لإخراج النص الأدبي من جنس الشعر؟ و كيف يمكن أنْ نوفق بين موقفه هذا واشارته السابقة إلى أنَّ الوزن ليس هوالعلامة الفارقة للشعر ثم حديثه عن دور الكلمة في إنتاج الموسيقى التي يمكن أنْ تلعب بالحواس و تطرب الروح بغض النظر عن انتظامها في وزن شعري معين؟

ولعلنا إذا أردنا أنْ نلتمس العذر لمردان على موقفه هذا نستطيع أنْ نشير إلى أنَّ المبدع ليس من واجبه في كل الأحوال أنْ ينظّر لإنتاجه، فتلك المسألة اقرب إلى اختصاص النقاد والدارسين الذين يتعاملون مع هذا النتاج الإبداعي، و حسبنا - هنا - أنْ نستشهد بالسياب و نازك الملائكة و غيرهم من رواد الشعر الحر الذين لم يستقروا على تسمية موحدة لمحاولاتهم الأولى ، واكتفوا بوصفها باللون أوالأسلوب الجديد أوالشعر المتعدد الأوزان والقوافي، و ذلك قبل أنْ يعودوا ويستعملوا تسمية الشعر الحر بعد أنْ شاعت في الوسط الأدبي [1]. وعلى هذا الأساس يمكن أنْ يطمئن من يقرأ النثر المركز بأنه إزاء نص شعري وان وصِف بغير هذا الوصف " ولا يهمنا بعد ذلك تصريح حسين مردان إن النثر المركز نثر وليس شعرا حيث نبحث عن الشاعرية لا شكلها "[2]. واذا كنا قد توصلنا إلى أنَّ هناك توافقا بين النقاد العراقيين على عدِّ النثر

---

١) ينظر: الشعر الحر في العراق، منذ نشأته حتى عام ١٩٥٨م، يوسف الصائغ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٦م:٣٠.

٢) من يفرك الصدأ: ٢٤٤.

المركز شعرا، فحري بنا أنْ نتساءل عن رؤيتهم لطبيعة العلاقة بينه وبين قصيدة النثر، وعن إمكانية أنْ يعد مردان رائدا من روادها لا سيما أنه ابتدع أنموذجه عام ١٩٥١م، أي قبل أنْ يتبنى أدونيس وانسي الحاج اصطلاح قصيدة النثر بتسعة اعوام.

ولغرض معرفة رأي الدكتور علي جواد الطاهر في هذه المسألة، انقل النص الآتي من كتابه (من يفرك الصدأ): " و شعره الآخر [يعني النثر المركز] الذي هوليس شعرا بالمعنى الرسمي ، فما هوبالعمودي وما هوبالتفعيلي... وقد زاوله مبكرا فكان منه بمنزلة الرائد قبل أنْ يعرف له اسما فما هومن الشعر المنثور لأنه ليس منه لدى مقابلته بين الاثنين روحا... وما هومن قصيدة النثر التي لم يسمع بمصطلحها... وانما هو شيء منها بقدر ما هو شيء من الشعر المنثور قبلها.. أي انه برأي صاحبه ابتكار في الكتابة استوجب أنْ يبتكر له اسما هو(النثر المركز)."[1] إنَّ أول ما يلفت النظر في هذا النص إشارة الدكتور الطاهر إلى أنَّ النثر المركز يقع ضمن أنماط شعرية (غير رسمية) لأنه وجده متحررا من الأوزان والقوافي التي ينماز بها كل من الشعر العمودي والشعر الحر (الرسميين)، وفيما يخص العلاقة بين النثر المركز والنمطين الشعريين الآخرين (غير الرسميين)، و هما الشعر المنثور وقصيدة النثر، يبدولنا أنَّ الدكتور الطاهر يميل إلى عد أنموذج مردان حلقة وسطى بين الاثنين، أي انه أعلى منزلة من الشعر المنثور و دون قصيدة النثر.

ولإيضاح هذا الموقف نجده يشير إلى أنَّ مقارنة النثر المركز بالشعر المنثور تكشف أنَّ الروح الشعرية بين الاثنين مختلفة ، و ذلك يعود - كما ذكر في موضع سابق من الكتاب – إلى أنَّ النثر المركز "أكثر شاعرية واقل

---

١) المصدر نفسه:٢٤١.

تكلفا"[1] ، وهذا قول لا اعتراض عليه، ولكن الاعتراض يظهر حين يغفل الدكتور الطاهر توضيح موقفه في عد النثر المركز أقل منزلة أو شاعرية من قصيدة النثر كما لمسناه في النص الذي نقلناه من كتابه، فكيف توصل الدكتور الطاهر إلى هذه النتيجة؟ ذلك ما لم يجب عليه في كتابه المذكور، مما قد يوقع القارئ في حيرة و هويحاول أنْ يتوصل إلى موقف واضح من هذه القضية، ولعل هذه الحيرة تزداد حين يقرأ في موضع آخر من الكتاب نفسه ما يخالف التوجُّه السابق بل ينقضه من أساسه حين يجد الدكتور الطاهر مدافعا عن شعرية النثر المركز وابداع حسين مردان فيه قائلا: " وليس من ذنب حسين مردان إنْ أخفق الآخرون في قصيدة النثر... لأنهم جاءوا إليها ناثرين ولم يأتوا - كما أتى - شاعرين"[2]، ولا أظن أنَّ هناك من يشك في أنَّ كاتب هذا النص يرى أنَّ نثر مردان المركز شكل من أشكال قصيدة النثر التي يرى أنَّ (الآخرين) أخفقوا في كتابتها لأنهم لم يأتوا إليها من بوابة الشعر كما فعل مردان نفسه. ولا شك في أنَّ مثل هذا الموقف الذي اتخذه الدكتور الطاهر من مسألة العلاقة بين النثر المركز وقصيدة النثر كان سببا مباشرا في تعرضه للانتقاد من لدن احد الدارسين العراقيين الذي وجده يستكثر – ومن دون مبرر – أنْ يكون مردان رائدا لقصيدة النثر العربية[3].

واذا كنا نجهل المبررات التي منعت الدكتور الطاهر من الإقرار صراحة بأنَّ النثر المركز شكل من أشكال قصيدة النثر العربية على الرغم من أنَّ مضمون كلامه قد أوحى بذلك، فإننا بالمقابل من ذلك نستطيع أنْ نحدد السبب الذي دفع باحثا آخر هو سرُوَر عبد الرحمن إلى عد النثر المركز من

١) من يفرك الصدأ، ٢٢٤.
٢) المصدر نفسه، ٢٤٢.
٣) ينظر، هل حسين مردان هو رائد قصيدة النثر في الأدب العربي (جريدة الاتحاد).

البيروتية، فمن ياترى سيُعيد الاعتبار للشاعر العراقي حسين مردان الذي أصدر ابتداءً من العام ١٩٥١م ستة دواوين من النثر المركز، و ظل مصرا على هذه التسمية التي يرى عز الدين المناصرة أنها إحدى التسميات التي أطلقت على قصيدة النثر العربية[١]. إنها مهمة النقاد والدارسين العراقيين بلا شك، ولكن الذي يبدولي أنَّ الباحث سرُوَر لا يمكن أنْ يقوم بها، لا سيما إذا ما بقي على موقفه المتشدد هذا.

وختاما أستطيع أنْ أقول إنَّ انتظار الجهد النقدي العراقي الذي يعيد الاعتبار لمردان لن يدوم طويلا، و حسبي – هنا – أنْ أشير إلى الدراسة الموجزة التي نشرها الدكتور حسين سرمك في إحدى الصحف العراقية، وفيها حاول إثبات ريادة مردان لقصيدة النثر العربية، وانتقد الدارسين العراقيين الذين يشيرون إلى ريادة الماغوط ويغفلون الدور الذي قام به حسين مردان من خلال نثره المركز الذي سبق به الماغوط بسنوات عدة[٢]. وفي هذا السياق أيضا تنصب مقالة عمر الجفّال (قصيدة النثر من حسين مردان إلى يومنا هذا) و هي كما يشي عنوانها محاولة لإبراز فضل مردان في إرساء دعائم قصيدة النثر العربية، لا سيما أنَّ صاحبها يؤكد: " التواريخ تثبت أنَّ من بدأ هذه الثورة الكتابية هو حسين مردان، الذي ثار على كل التقاليد المبنية على أساس قبلي من داخل المجتمع العراقي، فمنذ ديوانه الأول (قصائد عارية ١٩٥١م) الذي تعرض بسببه لمحاكمة، كان ثائرا على (التقاليد) الشعرية الحديثة التي تتغنى بالثورات والأحزاب، التي كانت ملتزمة التزاما كاملا بقوانين المجتمع المفروضة على

---

١) ينظر: إشكاليات قصيدة النثر، نص مفتوح عابر للأنواع، عز الدين المناصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٢م: ٦.

٢) ينظر: هل حسين مردان هو رائد قصيدة النثر في الأدب العربي؟ (جريدة الاتحاد).

الفرد..."[١]. وقد استعان الكاتب لتعزيز ما ذهب إليه بقراءة سريعة لمقطع من قصيدة مردان (مسارب أفيون) وقد أكد أنَّ أجواء الهلوسة التي تطغى على روح النص فضلا عن سمة الكثافة والصور الغريبة التي تظهر فيه وفي ديوان (صور مرعبة) تجعل محاولات مردان هذه متاخمة للشروط التي اقترحتها سوزان برنار لقصيدة النثر و هذا عينه ما أكده شاعر وباحث عراقي آخر هومحمد مظلوم في شهادته التي قدمها في مؤتمر قصيدة النثر الذي عقد بالجامعة الأمريكية ببيروت[٢].

---

١) قصيدة النثر من حسين مردان إلى يومنا هذا، عمر الجفّال، مجلة نثر، العدد الأول، شباط، ٢٠١٠م، ١٠٧ . و قد أخطأ الكاتب في ذكر سنة صدور ديوان (قصائد عارية)، والصحيح أنه صدر في العام ١٩٤٩م، أما السنة التي ذكرها في المقال فقد صدر فيها ديوان النثر المركز الأول (صور مرعبة).

٢) ينظر: قصيدة النثر من حسين مردان إلى يومنا هذا: ١٠٧-١٠٨.

المبحث الثاني

أنموذج مجلة شعر

لعل من المتفق عليه - اليوم - أنَّ العام ١٩٦٠م شهد نقطة تحول كبرى في تاريخ قصيدة النثر العربية، ففي هذا العام شرع عدد من الأدباء العرب الذين عرفوا فيما بعد بـ (تجمع مجلة شعر) بالتأسيس الجاد لها بعد أنْ تم تبنّي المصطلح لأول مرة [*] من لدن أدونيس في مقاله المشهور (في قصيدة النثر) المنشور على صفحات المجلة نفسها، وقد اعتمد أدونيس — كما نوهنا في التمهيد — على أفكار الفرنسية *سوزان برنار*، ومثله فعل أُنسي الحاج في مقدمة ديوانه (لن) الذي صدر في العام نفسه. وقد كان من الواضح أنَّ الأنموذج المقترح ليست له صلة — على حد وصف هؤلاء الأدباء — بالمحاولات السابقة التي قام بها عدد من الأدباء والشعراء لكتابة شعر عربي متحرر تماما من القافية والوزن العروضي تحت مسميات عدة كالشعر المنثور والشعر المرسل والشعر الحر والنثر المركز و غيرها[1].

ولعل من اللافت للنظر أنَّ الأدباء العراقيين الذين تلقّوا - من قبل - دعوة الريحاني إلى كتابة الشعر المنثور بشيء من الحماسة، والذين كان لهم - فيما بعد - إسهام فاعل في التأسيس للحداثة الشعرية العربية من خلال

---

*) لا يمكن الجزم بأنْ أدونيس كان أول من استعمل مصطلح (قصيدة النثر) في اللغة العربية، فقد وردت إشارات إلى استعماله من لدن آخرين لعل أولهم جبران خليل جبران، غير أنَّ الذي يحسب لأدونيس أنه أضفى على استعمال المصطلح بعدا تنظيريا، لأنَّ قصيدة النثر أصبحت عنده و عند رفاقه مشروعا حداثيا قائما بذاته، و هذا ما لم نجده عند الذين سبقوه في استعمال المصطلح. ينظر: قصيدة النثر في الأدب العربي الحديث، وينظر مصدره. وافق الحداثة و حداثة النمط: ٨٤

١) ينظر: أفق الحداثة و حداثة النمط:٥٣.

ريادة حركة الشعر الحر كانوا بعيدين عن تلك الموجة التي أخذت تكتسح المجلة اكتساحا، و ذلك على الرغم من أنهم سجلوا حضورا فاعلا على صفحاتها منذ الأعداد الأولى(*) فلم تكن هناك جهود ملموسة لأيٍّ من الأدباء العراقيين في التنظير لقصيدة النثر على صفحات (شعر)، بل يمكن القول أنَّ قسما منهم أعلن رفضه الصريح للدعوة المذكورة، و راح يتهم أصحابها بشتى التهم ولعل من أشهر هؤلاء نازك الملائكة التي قاطعت المجلة واختارت أنْ تقف ضمن الاصطفاف الذي قادته غريمتها مجلة (الآداب) ضد مشروع قصيدة النثر فأخذت تنشر فيها مقالات تهاجم فيها الدعوة إلى التحرر من الوزن والقافية في كتابة الشعر، و تتهم القائمين على المجلة بالإساءة إلى الذائقة الشعرية العربية[1].وفيما يتعلق بالجهود النقدية التي كان ينشرها على صفحات (شعر) عبد الواحد لؤلؤة و جبرا إبراهيم جبرا الذي يقيم في بغداد، فإنها وانْ تطرقت إلى قصيدة النثر، لا تعدوانْ تكون محاولات لترسيخ أنموذج (الشعر الحر)(**) الذي كان يكتبه جبرا، وينشر نماذج منه ، بالاشتراك مع

---

*) كانت فاتحة النصوص الشعرية التي نشرتها المجلة في عددها الأول قصيدة لسعدي يوسف ، و قد نشرت في العدد نفسه قصائد للسياب و نازك الملائكة، وفضلا عن هؤلاء كان ينشر في المجلة بلند الحيدري و عبد الوهاب البياتي، و رزوق فرج رزوق، و سركون بولص، و عبد الواحد لؤلؤة، وفاضل العزاوي، و جبرا إبراهيم جبرا الذي كان يقيم في العراق و قد اختارته المجلة مراسلاً لها. و من الجدير بالذكر أنّ يوسف الخال مؤسس المجلة كان حريصا – بحسب جبرا إبراهيم جبرا – على أنْ يكتب الأدباء العراقيون في مجلته منذ أعدادها الأولى، و قد جاء إلى بغداد ليطلب من السياب و نازك الملائكة و جبرا إبراهيم جبرا وغيرهم الكتابة للمجلة. ينظر: حوار مع جبرا إبراهيم جبرا في كتاب: قضايا الشعر الحديث، جهاد فاضل، دار الشروق، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٤م، ١٩٩.

١) ينظر: قضايا النقد والحداثة: ١٨ (الهامش). و قصيدة النثر في النقد العراقي المعاصر، حاتم الصكر، مجلة الأقلام، العدد السادس، ١٩٨٩م، ٤٢. و لعل من الجدير بالذكر أنّ جل المادة التي ظهرت في كتاب نازك الملائكة (قضايا الشعر المعاصر) حول قصيدة النثر كانت قد نشرت قبل ذلك على صفحات المجلة المذكورة.

* *) أشرنا في التمهيد إلى أنّ المذكورَين يُطلقان تسمية (الشعر الحر) على أنموذج مغاير لأنموذج نازك الملائكة.

آخرين، على صفحات المجلة نفسها، ومن الواضح أنَّ المذكورين يفرقان بين أنموذجهما الذي يكتبانه وبين أنموذج قصيدة النثر المقترح من لدن أدونيس و زملائه [1].

ويبدوانَّ التأسيس لهذا المفهوم الجديد لقصيدة النثر، و تبني الأنموذج المقترح من لدن تجمع شعر بقي مشروعا مؤجلا على الساحة الأدبية العراقية حتى ظهور مجلة (الكلمة) ١٩٦٧م لصاحبها حميد المطبعي الذي كان هو نفسه ممن يزاولون كتابتها، وقد نشر إحدى قصائده في باكورة إصداراتها[2]. ويكاد يتفق الباحثون على أنَّ الفضل الأول لـ(الكلمة) يتأتّى من كونها استطاعت - على الرغم من محدودية الجهد النقدي الذي قام به القائمون عليها - أنْ تضع قصيدة النثر على ميدان النقاش بين النقاد والدارسين العراقيين بعد أنْ شجّعت الأدباء – لا سيما الشباب منهم – على كتابتها، وقامت بنشر نصوصهم في وقت أغلقت بقية الصحف والمجلات أبوابها أمامهم [3]. ولا شك في أنَّ أهمية الدور الذي قامت به هذه المجلة من خلال محاولة القائمين عليها التأسيس لقصيدة النثر في العراق يحتم علينا أنْ نتوقف عند هذه الجهود بشيء من التفصيل.

---

١) ينظر، الرحلة الثامنة، ١٨-١٩. و مفهوم قصيدة النثر في النقد العربي الحديث (رسالة ماجستير)، ٨٤.

٢) ينظر، الكلمة، حلقات أدبية يصدرها حميد المطبعي، الحلقة الأولى، كانون الثاني، ١٩٦٧م، ٢٠-٢٢. و من الجدير بالذكر أنَّ المطبعي عرّف نفسه واثنين من المساهمين معه في العدد المذكور بأنهم (من شعراء قصيدة النثر في العراق).

٣) ينظر، الموجة الصاخبة، ١٨٢ ، ١٩٠. و ويكون التجاوز، دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث، محمد الجزائري، منشورات وزارة الثقافة والإعلام (سلسلة الكتب الحديثة-٧٠)، مطبعة الشعب، بغداد، ١٩٧٤م، ٧٤. و قصيدة النثر في الأدب العربي المعاصر (أطروحة دكتوراه)، ٢٤-٢٥. و قصيدة النثر في النقد العراقي المعاصر (مجلة الأقلام)، ٥٠. ويذكر سامي مهدي أنَّ المطبعي " كان يقبل أنْ ينشر أي شيء إذا اندرج تحت باب التجريب أوارتدى قميص قصيدة النثر ". الموجة الصاخبة، ١٨٢

لقد كان صاحب (الكلمة) يدعوبحماسة ملحوظة إلى كتابة قصيدة النثر، وقد نقل عنه القول إنَّ هذه القصيدة تمثل " ذروة العمل الشعري الحديث"[1]، ومن هذا المنطلق نجده يدافع عن كتابها من الشباب ويهاجم المؤسسات والمجلات الثقافية التي تمتنع عن نشر نتاجهم قائلا: " إنَّ هؤلاء السادة الذين يرفضون نشر إنتاج هذه الشبيبة[*] ينطلقون دائما من مقولة (إنَّ هذه الأنماط هي من صنع المشبوهين) و هي مقولة ولدت ميتة، واذا ما سلّمنا بأن قصيدة النثر – مثلا – قد مارس كتابتها بعض المشبوهين، فهل نزكي كل الذين كتبوا الشعر العمودي أوالحر؟ إنَّ أكثر الذين يكتبون هنا في القطر قصيدة نثر هم من العمال الثوريين والجنود المتطلعين إلى حياة أدبية بعيدة عن المكافآت"[2]. واذا كان المطبعي محقاً – إلى حد ما – في دفاعه عن قصيدة النثر و كتابها من الشعراء الشباب، فإنه بالمقابل من ذلك لم يقدم جهدا تنظيريا لافتا في كل ما كان ينشره على صفحات مجلته، بل إنَّ بعضا مما كان ينشره في سياق الترويج لهذه القصيدة ينطوي على تجريد لغوي و تكلّف كبيرين من قبيل قوله: " إنَّ الدعوة لكتابة قصيدة النثر تنطلق من موقف حضاري، قائم على نقيض شعري، يستند على النقل الميكانيكي للمنظورات والعقل... ذلك أنَّ القوى المعطلة داخل الإنسان لا يمكن أن تجد طريقه في الشعر إلا من خلال الصراع الشعري ... و حتى هذا الصراع لا بد أن يخضع لقانون القصيدة... انه اغتصاب لما هواكثر من مفاجأة، والغاء للعلاقات التي تربط القصيدة ... بهذا الوعي ينموالإنسان التاريخ، والإنسان

---

١) نقد قصائد الحلقة السابقة، محمد أمين الحلفي، مجلة الكلمة، الحلقة الرابعة، السنة الأولى، تموز، ١٩٦٧م، ٩٠.

*) يعني كتاب قصيدة النثر.

٢) هوامش واشارات، حميد المطبعي، مجلة الكلمة، العدد الثاني، السنة السادسة، آذار، ١٩٧٤م، ١٢٢.

القيمة داخل سلطة القصيدة "[1]. و واضح أنَّ مثل هذه اللغة الرنانة لا تزيد القارئ إلا حيرة و هويحاول أنْ يفك طلاسمها، ويتساءل عما يريده المطبعي بالموقف الحضاري القائم على نقيض شعري يستند على النقل الميكانيكي للمنظورات والعقل! و ربما يتساءل - أيضا - عن ماهية القوى المعطلة داخل الإنسان و كيف لها أنْ ترسم طريقهُ في الشعر ! ولعل مثل هذه اللغة التي انماز بها المطبعي في كثير من كتاباته كانت سببا في النقد الذي وجهه إليه قسم من الدارسين الذين لم تخلُ لغة أحدهم من قسوة و سخرية واضحة[2].

ولتسليط الضوء بصورة أوضح على ما كان ينشر من أبحاث ومقالات تتناول قصيدة النثر على صفحات (الكلمة)، سأستعين بعرض موجز لمقالة التونسي الذي كان يقيم في بغداد آنذاك محمد خالدي (قصيدة النثر هل[*] هي التجاوز أم الظاهرة في شعرنا العربي الحديث؟)[3]:

يستهل محمد خالدي مقاله المذكور بنبرة خطابية واضحة سعى من خلالها إلى الترويج لقصيدة النثر بوصفها الحل الشعري الذي يقود الملايين إلى مستقبل يزخر بالأمل والحياة! في هذا السياق نجده يقول : " بين زمن تآكل واخر يتآكل ولدت قصيدة النثر على أنقاض هذا العالم الهرم، زهرة و حشية[*].. جميلة. فكانت تخطياً لماضٍ مهزوم وعناقاً لمستقبل يزخر بالأمل والحياة.. والحركة.. إنها هندسة لبناء مستقبلي قادر على إيواء أحلامنا

---

١) لماذا قصيدة النثر، حميد المطبعي، مجلة الكلمة، العدد الرابع، السنة الخامسة، ١٩٧٢، ٢.

٢) ينظر: الموجة الصاخبة،١٧٢.

*) الأصح في هذا السياق أنْ يكون الاستفهام بالهمزة، لأنْ (هل) لا تأتي للتصور.

٣) مجلة الكلمة، العدد الأول، السنة السادسة ، كانون الثاني، ١٩٧٤م، ٣٩-٥٢.

*) ربما يكون تعبير (زهرة وحشية) مستوحى من عنوان ديوان *بودلير* الشهير (أزهار الشر)، و ما أكثر ما يرد اسم *بودلير* والتعبيرات البودليرية عند كتاب قصيدة النثر و منظريها!

الكبيرة... أحلام الملايين التي تنزف الشعر أو تنضح العرق "[1]. ولا ادري ما هي المكاسب التي تحققها الدعوة إلى قصيدة النثر من خلال استعمال هذه اللغة الإنشائية التي لا تكشف - للأسف - عن مضمون جدي في الدفاع عن قضية قصيدة النثر التي تبنى كاتب الموضوع الدعوة إليها والتبشير بها، والا فما هي العلاقة بين قصيدة النثر واحلام ملايين الكادحين من البشر؟ و هل يستطيع كاتب المقال أنْ يقنعنا بأنَّ هذه القصيدة يمكن أنْ تكون جوازا لمرورهم إلى مستقبل يزخر بالأمل والحياة؟ و كيف يكون ذلك؟!! أسئلة كثيرة تتبادر إلى الذهن و نحن نقرأ هذه الكلمات من مقالة محمد خالدي الذي يبدوانه كان متأثرا بالنبرة الحماسية عند أنسي الحاج وادونيس في تنظيراتهما الأولى لقصيدة النثر ولا سيما عند الأول الذي يرى أنَّ قصيدة النثر تمثل نوعا من الرفض للواقع الأدبي المتخلف في العالم العربي[2]، و هكذا نجد خالدي يتابعه في أنَّ هذه القصيدة " تستمد وجودها من كونها رافضة ومرفوضة في نفس الوقت (كذا)، ولعل خطرها هو هذا: فهي رافضة لأنها تجاوز ومرفوضة لأنها أيضا تجاوز. وبين هذين التجاوزين توجد مسافة ما، هي المسافة الفاصلة بين عالمين متناقضين ولكنهما متصلان الواحد بالآخر "[3] ومثلما يركز انسي الحاج هجومه على الشعر العمودي متهما أنصاره بالرجعية والتشبث بالتراث (الرسمي)[4] نجد محمد خالدي يكرر الأمر نفسه فيدعي في مقالة سابقة أنَّ ظهور قصيدة النثر في الأدب العربي كان " نتيجة لمعاناة صعبة وقف الشعر الموزون عاجزا عن التعبير عنها "[5] ثم يكاد يكرر الأمر نفسه في هذه المقالة

---

١) المصدر نفسه: ٣٩.

٢) ينظر: لن، ١٣-١٤.

٣) قصيدة النثر هل هي التجاوز أم الظاهرة في شعرنا العربي؟، مجلة الكلمة: ٣٠-٤٠.

٤) ينظر: لن،١٤.

٥) حول قصيدة النثر، محمد خالدي، مجلة الكلمة ، العدد الخامس، ١٩٧٢م: ٢٥.

عندما يقول: " في القصيدة الموزونة انسياب يهدهد إسماعنا فينيمنا أويغرقنا في سهوم دائم. وفي قصيدة النثر صخب قد يعنف أحيانا فيستحيل إلى نوع من الفرقعة تهزنا فتغيرنا من أماكننا "[1]، و حتى القصيدة الحرة لم تسلم من هذا الانتقاد لأنها - بحسب كاتب المقال - ظلت رومانسية ولم تستطع أنْ تستوعب المضامين الجديدة التي استوعبتها قصيدة النثر[2]، ولعل من الغريب - بعد كل هذا - أنْ يعود كاتب المقال ليناقض نفسه ويشير إلى أنَّ القصيدة الموزونة لم تستنزف بعد كل طاقاتها، وانَّ شعراء القصيدة الحرة كالسياب و غيره كانت لهم إبداعاتهم واسهاماتهم في تطوير القصيدة العربية، بل هويؤكد أنَّ القصيدة الموزونة(العمودية والحرة) ما زالت تلعب دورها على الوجه الأكمل وانها تتطور باستمرار[3]. فكيف يتسنى لنا بعد هذا أنْ نوفّق بين هذين الموقفين المتناقضين؟ و هل يمكن أنْ نجد في إشارة الكاتب المذكور إلى أنَّ قصيدة النثر هي قصيدة المستقبل إجابة شافية على التساؤلات التي تدور بأذهاننا ونحن نقف على التناقضات التي انطوى عيها المقال؟ ثم إننا نتساءل مرة أخرى : لماذا لا تكون القصيدة الموزونة(الحرة والعمودية) هي قصيدة المستقبل ما دامت هي أيضا تتطور باستمرار كما أقر كاتب المقال في موضع سابق؟ والحق يقال إن كاتب المقال حاول أن يدافع بقوة عن قصيدة النثر التي كان يمارس هو وزملاء له كتابتها، ولكن تطرفه في الدفاع، وابتعاده عن الموضوعية، جعله يقع في تناقضات كثيرة حفل بها المقال

---

١) قصيدة النثر هل هي التجاوز أم الظاهرة في شعرنا العربي؟، مجلة الكلمة: ٤٠.

٢) المصدر نفسه: ٤٠.

٣) ينظر: قصيدة النثر هل هي التجاوز أم الظاهرة في شعرنا العربي الحديث، مجلة الكلمة: ٤٠-٤٢.

المذكور، و ربما كان موقفه هذا سببا مباشرا لأن يوجه إليه النقد على صفحات المجلة نفسها من لدن نقاد آخرين[1].

وعلى الرغم من أنَّ خطاب الكلمة النقدي حول قصيدة النثر انماز بمسحة التطرف والحماسة الزائدة التي جعلت المجلة " تطرح قصيدة النثر لا كلون أدبي متميز، أو كنمط من أنماط الكتابة الإبداعية، وانما تقدمها كتجاوز للشعر ذاته وفي تعارض مباشر مع كل القيم الفنية أوالتعبيرية للقصيدة الحديثة "[2] وعلى الرغم من التأثر الواضح بأفكار واراء جماعة مجلة (شعر) اللبنانية، فإن أعداد المجلة لم تكن تخلو في بعض الأحيان من جهود نقدية متوازنة حاولت أنْ تعالج مسألة قصيدة النثر التي عدتها المجلة قضيتها الأساس، بشيء من الموضوعية، ولعلنا نستطيع أنْ نشير في هذا السياق إلى الناقد حاتم الصكر الذي يمكن أنْ يعد في طليعة الأصوات التي عالجت موضوع قصيدة النثر على صفحات المجلة بخطاب متوازن. ولعل مما يحسب للمجلة وللقائمين عليها أنها استطاعت أنْ تستوعب حتى الأصوات التي كانت تقف ضد مشروعها، أوالتي كانت تشكك في قدرة القائمين على المجلة في التأسيس لأنموذج قصيدة نثر عراقية، ولا عجب بعد ذلك أنْ نجد الشاعر والناقد الدكتور خالد علي مصطفى يصرح على صفحات المجلة: " في العراق ليس هناك شيء اسمه قصيدة النثر، والنماذج المطروحة ليست أكثر من بثور مرضية لا تدل على أي إبداع أومقدرة أدبية "[3].

---

١) ينظر: قصيدة النثر نعم و لا (استفتاء)، حاتم محمد صكر، مجلة الكلمة العدد الثالث، السنة السادسة ، أيار، ١٩٧٤م: ٤٩-٥٩.

٢) المصدر نفسه: ٤٥.

٣) خالد علي مصطفى، مجلة الكلمة (استفتاء)، العدد الخامس، أيلول ١٩٧٣م: ٢٠.

ولعلنا لا نجافي الحقيقة حين نقول إنَّ مجلة (الكلمة) وانْ لم تستطع أنْ تقدم أنموذجا مميزا لقصيدة النثر في العراق مع استثناءات قليلة، قد استطاعت في الوقت نفسه أنْ تثير حراكا نقديا راصدا لها (أي قصيدة النثر)، وقد سعت المجلة إلى تحقيق هذه الغاية من خلال خطوات محددة يمكن أنْ نذكر منها:

١- نشر عدد من المقالات والأبحاث التي تتناول قصيدة النثر و شعراءها ، أوالتي تبشر بها بوصفها حلا للازمة التي يمر بها الشعر العربي الحديث. ويمكن أن نذكر في هذا السياق المقالات التي كان يكتبها حميد المطبعي، فضلا عن مقالة محمد خالدي المذكورة آنفا، ويمكن أنْ نضيف إلى هذا النوع – أيضا - ما كانت تنشره المجلة بعنوان (خطوط وملامح) وفيه فسحت المجال لعدد من شعراء قصيدة النثر كي يبينوا موقفهم أو تصورهم حول قصيدة النثر، وقد كانت مواقف هؤلاء قريبة من موقف المطبعي وخالدي التي أوضحناها، كما هوالحال عند حسن عبد الكريم الذي يرى أنَّ قصيدة النثر " أكثر براءة واشد التصاقا بالكنه الأساسي للعملية الشعرية من الوسائل الأخرى للشعر المعتادة ذلك لأنَّ الطاقة المهدورة جزافا لمجاراة القيد الخارجي تتحرر الآن لتعميق و تعزيز الأفاق الداخلية للقصيدة "[1]. ومن المقالات التي تناولت نتاج شعراء قصيدة النثر المقالة التي كتبها حاتم محمد الصكر في شعر محمد الماغوط التي عرَّض فيها بعدد من كتاب قصيدة النثر الذين كان كل همهم " الارتماء في أحضان

---

١) ملامح و خطوط، حسن عبد الكريم، مجلة الكلمة، العدد الخامس، السنة السادسة ، أيلول ١٩٧٤م، ١١٣.

الأشكال الجاهزة تحت مبرر الرفض والتخطي دون معاناة ذاتية "[1] مشيرا إلى أنَّ هذا الشاعر السوري إنما نجح في قصيدة النثر واستطاع أنْ ينال الإعجاب حتى من أعداء هذا الشكل الجديد بسبب بساطة اللغة التي كان يكتب بها وبسبب حرمانه واندفاعه الفطري في مغامرة الشعر لا بسبب القالب الذي كان يكتب فيه[2].

٢- استكتاب عدد من الأدباء والنقاد المعروفين للتعليق على قصائد النثر التي حرصت المجلة على نشر نماذج منها منذ صدور حلقتها الأولى. وقد كان أول المشاركين في هذا الباب الناقد عبد الرحمن طهمازي الذي علق على القصائد المنشورة في الحلقة الأولى من المجلة، ومن الجدير بالذكر انه تحاشى تسمية (قصيدة نثر) عند تناوله قصيدة المطبعي، ومثله فعل خالد علي مصطفى عند تعليقه على قصائد الحلقة الثانية من (الكلمة) ولكنه أشار بنبرة ساخرة عند تناوله قصيدة المطبعي إلى أنها لم تكن مقيدة " بوزن لعين أوقافية قذرة "[3]، فضلا عن وصفه قصيدة أخرى بأنها " قطعة نثرية صرف حسبت على الشعر ظلما "[4]. ويبدوانَّ شعراء قصيدة النثر الذين ينشرون قصائدهم على صفحات (الكلمة) لم يحصلوا على تعاطف أواعتراف صريح بنتاجهم إلا في الحلقة الرابعة من المجلة، وفيها نجد محمد أمين الحلفي يصف قصيدة جان دموبأنها من قصائد النثر، مضيفا أنَّ قصيدة النثر التي

---

١) محمد الماغوط، دراما الحلم والحرية، حاتم محمد الصكر، مجلة الكلمة، العدد الرابع، السنة السادسة ، تموز١٩٧٤م،٨٦.

٢) ينظر: محمد الماغوط، دراما الحلم والحرية، مجلة الكلمة،٨٥.

٣) نقد قصائد الحلقة السابقة، خالد علي مصطفى، مجلة الكلمة ، الحلقة الثالثة، السنة الأولى، مايس ١٩٦٧م، ٧٨.

٤) المصدر نفسه، ٨٠.

يصفها – نقلا عن المطبعي – بأنها " ذروة العمل الشعري الحديث تحتاج إلى ثقافة عميقة الغور، تستكنه الجذور الأصلية للإيماءة الشعرية الموجودة في جوهر الأشياء..."[1]، ولعل من الواضح مدى تأثر الحلفي بالنبرة الحماسية لدعاة قصيدة النثر على صفحات مجلة الكلمة، وليس أدل على ذلك من استشهاده بعبارة المطبعي المذكورة.

٣- إجراء حوارات مع أدباء و نقاد معروفين ومحاولة استطلاع رأيهم فيما يتعلق بقصيدة النثر. من هذه الحوارات الحوار الذي أجرته المجلة مع الدكتور علي عباس علوان حول الشعر الستيني في العراق التي استبعد فيها أنْ تشكل قصيدة النثر ظاهرة أدبية ذات مستقبل مرموق على الساحة الأدبية العراقية[2].

٤- إجراء استفتاءات حول قصيدة النثر لبيان موقف عدد من الأدباء والنقاد منها ومن شعرائها. وقد شارك في هذه الاستفتاءات عدد من النقاد، منهم: خالد علي مصطفى، وفاضل ثامر، و حاتم الصكر، و طراد الكبيسي و غيرهم.

٥- محاولتها نشر مجموعات شعرية لعدد من شعراء قصيدة النثر أوالمساعدة على نشرها، وقد استعان المطبعي في هذا الشأن بمطبعة كان يملكها أخ له في مدينة النجف.

وبعد توقف (الكلمة) في العام ١٩٧٤م، لم تجد الدعوة إلى قصيدة النثر في الدوريات والدراسات العراقية العناية التي كانت تلقاها من لدن القائمين على المجلة المذكورة، و ظلت تُواجه بشيء من التجاهل في

---

١) نقد قصائد الحلقة السابقة، محمد أمين الحلفي، مجلة الكلمة، الحلقة الرابعة، السنة الأولى ، تموز ١٩٦٧م، ٩٠.

٢) ينظر: حوار مع علي عباس علوان، مجلة الكلمة، العدد الرابع، السنة الثانية، مارت ١٩٧٠م، ٧٧.

الدراسات التي كانت تصدر آنذاك مع استثناءات قليلة، وقد يدخل ضمن هذه الاستثناءات كتاب الناقد محمد الجزائري (ويكون التجاوز) الذي صدر في السنة نفسها التي توقفت فيها الكلمة، وقد حاول الكاتب أنْ يدرس أنموذجات من قصائد النثر لعدد من شعرائها في العراق، كان منهم مالك المطلبي، و حميد المطبعي، وعبد الأمير معلة، وانور الغساني، وقحطان المدفعي، فضلا عن فاضل العزاوي الذي وصفه مع مؤيد الراوي بأنهما من أبرز ناقلي هذه القصيدة إلى العراق[1].

وعلى الرغم من الشعور بالرضا الذي أبداه الناقد المذكور إزاء قصائد النثر التي كان يكتبها فاضل العزاوي، فإننا نجده من جهة ثانية يعيب على تجارب شعراء آخرين أنها لم تكن تعبر عن قضية رغم إيمانه بأنَّ قسما من هؤلاء الشعراء يمتلكون التزامهم السياسي في هذا الصف أو ذاك ولكنه أشار من جهة ثانية إلى أنَّ القصائد التي يكتبونها لا تعبر عن حد أدنى الالتزام[2]. وموقف الجزائري هذا ينطلق من إيمانه بما سمّاه الالتزام في الأدب، و رفضه لمبدأ (الفن للفن) ومقولة (الشعر ضد الشعر) [*] التي دعا إليها فاضل العزاوي في البيان الشعري، ولعل من الواضح أنَّ هذا الموقف لا يخلومن تأثر بالدعوة إلى ما يسمى (الأدب الملتزم) التي

---

١) ينظر: ويكون التجاوز: ١٥ ، ١٩.

٢) ينظر: المصدر نفسه: ١٧.

*) الشعر ضد الشعر أوالقصيدة اللاقصيدة عبارات كان يطلقها فاضل العزاوي للتعبير عن دعوته إلى تجاوز ما أسماه المفهوم التقليدي للقصيدة و قد تضمن البيان الشعري ٦٩ إشارات متعددة إلى مثل هذه الأفكار إذ جاء فيه: القصيدة الجيدة هي القصيدة التي تكتشف قوانينها الخاصة بها في مواجهة سر الكون... الشاعر الذي يطرق عوالم غير مطروقة قد يتحرر من كل شيء، حتى من اللغة لتصبح القصيدة لوحة أو صورة فوتوغرافية أو مجرد رموز و معادلات أواي شيء آخر... و للمزيد يُنظر البيان كاملا في كتاب: الروح الحية، جيل الستينات في العراق، فاضل العزاوي، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ٢٠٠٣م:٢١٨-٢٢٤.

أطلقها *سارتر* في منتصف القرن العشرين من جهة، وبدعاة الواقعية الاشتراكية في الأدب من جهة ثانية، ولا سيما أنَّ صاحبه كثيرا ما كان يستشهد بأقوال واراء لمفكرين وادباء ماركسيين *كماركس*، و*مكسيم غوركي*، و*لينين*، وقد بلغ الناقد المذكور في تبنيه لهذه الأفكار حدا جعله يؤسس لموقفه من قصيدة النثر والشعر الحديث عموما استنادا إلى ما كان ينقله من أقوال للمفكرين المار ذكرهم، وفي هذا السياق نجده ينقل عن *لينين* قوله: " إنَّ النظرية الماركسية في المعرفة تنطلق من أنَّ الحواس تعطينا صورا صحيحة للأشياء واننا نعرف هذه الأشياء ذاتها (كذا) وانَّ العالم الخارجي يؤثر في حواسنا ولكن التصور الحسي ليس واقعا موجودا خارجا عنا، بل هو صورة هذا الواقع فقط، لذا فالشاعر لا يمكن أنْ يكون (محض) ذاتي، لأنَّ الحس ليس (محضا) بالأساس..."[1]. ومن هذا المنطلق كان إيمان الناقد المذكور بأنَّ الشاعر الحديث قد يسقط في العزلة التامة إذا ما ابتعد أو تخلى عمَّا سمّاه قيم العصر الراهن والتحولات الكبرى وقضايا الإنسان والثورة عموما، ومن ثم نجده يتوقع أنْ تؤدي هذه العزلة بالشاعر إلى العقم[2].

وجدير بالذكر أنَّ موقف الجزائري هذا لم يكن مقصورا على قصيدة النثر بل كان موقفا عاما من الشعر الحديث أوما سمّاه (الشعر المحض)، فهومن جهة يؤكد أنْ الشاعر الحقيقي هومن يتجاوز الأنماط السهلة في الطرح شرط أنْ لا يتخلى عن قضيته وارضيته الإلتزامية، ومن ثم نجده يفرق بين موقفين للشاعر: موقف يتسم بالعقوق، والتخلي عن القيم

---

١) ويكون التجاوز، ٢٢.

٢) ينظر، المصدر نفسه، ٢٢.

الثورية السابقة، و هوما يرفضه الجزائري بشدة، وموقف يرتفع فيه الشاعر إلى مصاف التخيل والحلم الثوري، أي أنه - يستعير الناقد تعبير غوركي - (يرتفع بالواقع إلى المثال)، وهذا الشاعر هومن يصفه الجزائري بالثوري الذي يستشرف المستقبل بوعي من خلال فهمه لمرحلته واستلهامه لأحداثها[1].

و واضح أنّ موقف الجزائري هذا كان ردة فعل على الدعوات التي أطلقها عدد من النقاد والشعراء الستينيين في العراق، لتجاوز ما سمّوه بالأزمة التي وصل إليها شعر الرواد الذين اتهموا بأن ثورتهم لم تتجاوز الشعر العمودي الموروث سوى بالشكل، وانهم " ظلوا، على نحوما، يجترون مضامين أسلافهم، ولم يقدموا إلا اللمحات هنا و هناك "[2]. فقد كان واضحا بشكل لا جدال فيه أنّ حركة الشعر الستيني في العراق كانت ردة فعل جمالية وفكرية على ما سبقها من أجيال ولا سيما جيل الرواد الذي اتهم بأنه كان يُرجح العناية بمضامين القصيدة و دلالاتها الاجتماعية على العناية بثراء الشكل الشعري[3]، وفي هذا السياق جاءت محاولات كتابة ما أطلق عليه فاضل العزاوي أنموذج (القصيدة الأخرى) لمواجهة ما وصفه بطوفان القصائد الخطابية والغنائية والصوفية، و (القصيدة الأخرى) هذه لا يمكن إنْ تكون - بحسب العزاوي- وسيلة لإثارة العواطف التي سرعان ما تنطفئ، ولكنها تكون طريقا يؤدي بنا إلى لا نهائية المعنى التي تعصى على التعبير العادي عنها[4]. ومن الجلي أنّ شعراء

---

١) ينظر، المصد رنفسه، ١٢.

٢) الموجة الصاخبة، ٢١٢. وينظر، الروح الحية، ١٣١.

٣) ينظر، الشعر والتلقي، دراسات نقدية، د. علي جعفر العلاق، دار الشروق للنشر، عمان الأردن، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م، ٢٨.

٤) ينظر، الروح الحية، ٢٢٦-٢٢٧.

قصيدة النثر كانوا أكثر من غيرهم إيمانا بهذه الأفكار، واكثرهم استعدادا لتجسيدها في النصوص التي يكتبونها، و هذا ما أثار حفيظة المعترضين ومنهم الجزائري الذي طغى الجانب الإيديولوجي على خطابه حول قصيدة النثر ما قد يُفسِّر عدم إيلائه قضية تخلي شعراء قصيدة النثر عن الوزن أوالقافية عناية في كتابه المذكور، واكتفائه بالإشارة إلى أنَّ (الشعر الموسق) يبقى هوالشعر الكامل بنظر القارئ العربي، والأكثر تأثيرا فيه، لأنه - بحسب رأيه - مكتمل الأدوات من خلال استعانته بالموسيقى التي تلعب دورا حاسما في تحقيق الإيحاء الشعري[1].

وبالعودة إلى البيان الشعري ٦٩، لا بد من التذكير أنَّ هذا البيان أعطى دفعا معنويا كبيرا لدعاة قصيدة النثر في العراق، لأنَّ موقعيه لم يكتفوا بالدفاع عن الإشكال الشعرية الجديدة ومنها قصيدة النثر، بل هم انتقدوا من يدافع عن أشكال معينة من الشعر، ويرفض أشكالا أخرى بحجة العودة إلى الماضي، وقد أشاروا إلى أنَّ هؤلاء المدافعين يتجاهلون حقيقة عدم وجود أشكال موحدة للقصيدة في أيِّ زمن، ولتعزيز هذا التوجه يضرب الموقعون على البيان مثالا مثيرا للجدل من خلال إشارتهم إلى لغة القرآن الكريم التي يرونها لغة ذات صوت شعري متفرد أقرب ما يكون إلى شكل قصيدة النثر الحديثة! فالقرآن الكريم برأيهم لا يستعمل الوزن إلا في أحيان قليلة، و حتى المقاطع المقفاة[*] لا تصبح قاعدة فيه إذ كثيرا ما يتم التخلي عنها لتكون اللغة حرة و غير مسجوعة[2]. واذا ما تجاوزنا - الآن

---

١) ينظر: ويكون التجاوز، ١٥.

*) لا أجد مبررا لاستعمالهم تعبير (مقاطع مقفاة) بدلا من (مقاطع مسجوعة) في هذا السياق، لأنهم أشاروا قبيل ذلك إلى أنّ السجع يتضمن هوالآخر قدرا معينا من الشعر.

٢) ينظر: البيان الشعري ٦٩، في كتاب الروح الحية، ٣٣٢.و قد ذكر فاضل العزاوي في الصفحة (٢٥٨) من الكتاب المذكور أنه سبق الانطولوجيات الأوربية التي لم تتبنّ فكرة أنّ القرآن الكريم يتضمن

- ما يتضمنه الرأي المذكور من تلميح أواشارة إلى أنَّ ثمة مرجعية قرآنية لقصيدة النثر العربية على الأقل - و هوامر سنتوقف عنده في فصل لاحق من الدراسة - فإننا نستطيع أنْ نتبيَّن مدى حماسة دعاة قصيدة النثر في العراق، ومنهم العزاوي، في محاولاتهم التأسيس لها ومنحها الشرعية في مواجهة أعدائها الكثيرين، ولا بد أنْ تكون هذه الحماسة هي التي قادتهم إلى محاولة البحث عن مرجعيات تراثية لمشروعهم، ولعل من أسباب ذلك الرغبة في تخفيف حدة الاتهام الموجه إليهم بأنهم لا يلتفتون إلى تراثهم بقدر ما يلتفتون إلى الغرب، ويبدوأنَّ محاولات تلمُّس مرجعيات للأشكال الشعرية الحديثة في النص الديني لم تكن مقصورة على العزاوي في بيانه المذكور، فقد سبقه إلى ذلك أدونيس الذي أشار في مقالته الرائدة (في قصيدة النثر) إلى أنَّ هناك عناصر مهدت من الناحية الشكلية لقصيدة النثر في الأدب العربي، وقد ذكر من هذه العناصر التوراة والتراث الأدبي القديم[1]، بل إننا نستطيع أنْ نجد مثل هذا التوجه حتى عند دعاة الشعر المنثور في وقت مبكر من القرن العشرين إذ نجد أديبا عراقيا هو رشيد الشعرباف يذكر أنَّ الشعر المنثور كان منتشرا عند العبرانيين، ويشير هذا الباحث بالتحديد إلى الأسفار التوراتية، ولا

----- قصائد نثر إلا في ثمانينيات القرن العشرين. غير أنْ الدكتور عبد الستار جواد يذكر أنْ شاعرا وباحثا أمريكيا نشر في العام ١٩٥٢م مختارات من قصائد النثر العالمية، و ضم إلى هذه المختارات عددا من السور المكية، و على هذا الأساس يكون هوالأسبق في هذا التوجه. ينظر، قصيدة النثر في الأدب الانكليزي (مجلة الأديب المعاصر): ٥٢

١) ينظر، في قصيدة النثر (مجلة شعر): ٧٧. و قد خص أدونيس من التراث القديم النثر الصوفي، وفضلا عن ذلك نجده يؤكد في محاضرة ألقاها في فرنسا عام ١٩٨٤م أنْ جذور الحداثة الشعرية العربية كامنة في النص القرآني. ينظر، الشعرية العربية، أدونيس، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٩م: ٥٠-٥١. و سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، أدونيس، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٥م: ٧٦.

سيما نشيد الأنشاد الذي ذكر أنَّه منغَّم بتوقيع موسيقي جميل[1]. ولعل من المثير أنْ يجد حسين مردان في نشيد الإنشاد أنموذجا لقصائد الحب الرائعة في العصور القديمة، فما كان منه إلا أنْ يصدر في العام ١٩٥٥م ديونا من النثر المركز أطلق عليه تسمية نشيد الأنشاد[2].

إنَّ هذه الحماسة الشديدة والتأثر الواضح بأفكار تجمع شعر، كانتا صفتين ملازمتين للكتابات النقدية المؤسسة لقصيدة النثر في العراق، وربما قاد هذا الأمر إلى عدم استثمار جهود عراقية رائدة قد كان يمكن لو تم الرجوع إليها أنْ يُنتج خطابٌ نقديٌ مختلف إلى حد ما عن خطاب أدونيس و رفاقه، ومن ثمَّ ضاعت " فرصة بناء قصيدة نثر عراقية مستلهمة من محاولات مردان وبطي رجوعا...لأنَّ الانقطاع بين الأجيال كان واضحا بشكل محزن "[3]. ويبدوانَّ هذه الحال التي كانت تنطبق على معظم الجهد النقدي العراقي في ستينيات و سبعينيات القرن العشرين بقيت مستمرة حتى وقت متأخر، ولعل من الغريب أنْ يتمسك قسم من النقاد والدارسين العراقيين بآراء وافكار أولية تعود إلى الجيل المؤسس من النقاد والشعراء المنضوين تحت لواء مجلة (شعر)، علما أنَّ هذه الأفكار والآراء لم تعد ذات قيمة اليوم بعد أن تخلى عنها هؤلاء المؤسسون أنفسهم الذين أقروا – كما ذكرنا في المبحث الأول – بخصوصية التجربة العربية في كتابة قصيدة النثر، ومن ثم كانت محاولاتهم للتخفيف من حدة

---

١) ينظر، التجديد في الشعر الحديث، ١١٩-١٢٠.

٢) ينظر، من يفرك الصدأ، ٢٢٧-٢٣٢. و قد نشر مردان النص الكامل لنشيد الأنشاد كما جاء في العهد القديم من الكتاب المقدس في نهاية الديوان. ينظر، الأعمال الكاملة، حسين مردان، تقديم، الدكتور عادل كتاب نصيف العزاوي، الجزء الأول، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩م، ٢٦٥-٣٠٢.

٣) قصيدة النثر والاحتمالات المؤجلة، حاتم الصكر، مجلة الأديب المعاصر، العدد (٤١)، كانون الثاني، ١٩٩٠م، ١١٧.

الشروط التي استعاروها من *سوزان برنار* للحكم بانتماء الكتابة الشعرية إلى أنموذج قصيدة النثر. وقد اطلعنا على أنموذج لهذه الظاهرة عند إشارتنا إلى موقف الباحث سرْوَر عبد الرحمن من شعر الماغوط و جبرا إبراهيم جبرا و توفيق صايغ فضلا عن نثر حسين مردان المركز، حيث أصر الباحث المذكور على استبعاد هذه النماذج من دراسته لأنها لا تخضع للمعايير[*] المتشددة التي اعتمدها للحكم بانتماء النص الشعري إلى قصيدة النثر، ومثل هذا الأمر نجده عند باحث آخر هوالدكتور عباس اليوسفي الذي درس شعر توفيق صايغ بوصفه أنموذجا للشعر الحر (free verse)[1] متجنبا استعمال مصطلح (قصيدة نثر) وقد فاته أنَّ تسمية (الشعر الحر) التي أشرنا إلى تبنيها من لدن عدد من الشعراء الذين كانوا ينشرون في مجلة (شعر)، ومنهم جبرا إبراهيم جبرا و توفيق صايغ، انحسرت بشكل كبير اليوم بعد أنْ تخلّى عنها نقاد وادباء مجلة شعر أنفسهم[**].

---

*) أشار نقاد (شعر) في المرحلة الأولى من تنظيرهم لقصيدة النثر إلى أنّ أهم هذه المعايير هوالقصدية أو ما تسميه *برنار* (الإبداع الإرادي) وعلى هذا الأساس استبعدوا التجارب السابقة للقوانين التي اقترحوها لقصيدة النثر، محتجين بأنّ مبدعي تلك التجارب لم يقصدوا إلى جعلها قصائد نثر، و لكنهم عادوا فيما بعد و تخلوا عن هذا الشرط لأنهم رأوا أنّ قسما من هذه التجارب لم تكن تختلف في بنيتها و مميزاتها عن التجارب اللاحقة لظهور المصطلح. ينظر: قضايا النقد والحداثة، ١٦٥.

١) ينظر: شعر توفيق صايغ دراسة فنية، د. عباس اليوسفي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩م: ٨. و قد كنا نتوقع أن يناقش الباحث المذكور مسائل مهمة تتعلق بالمصطلح الذي تبناه، لعل من أهما طبيعة علاقته بمصطلح (قصيدة النثر) ، أوالتباسه مع مصطلح (الشعر الحر) الذي تبنته نازك الملائكة لأنموذجها، ولكنه – للأسف – لم يفعل.

**) ذكرنا في المبحث الأول أنّ هؤلاء الذين عابوا على نازك الملائكة في ستينيات القرن العشرين وصفها لنصوص الماغوط بأنها قصائد نثر، مشيرين إلى أنها تنتمي إلى ما كان يطلقون عليه تسمية الشعر الحر، عادوا في السنوات الأخيرة، فوصفوا هم أنفسهم تلك النصوص بأنه قصائد نثر، بل هم زادوا على ذلك أنْ عدُّوا الماغوط رائدا مهما من روّادها.

ومثلما نجد في النقاد العراقيين من يتابع أدونيس و رفاقه ويتأثر بهم بشكل واضح، فإننا نجد بالمقابل من ذلك نقادا آخرين يحاولون تبني قصيدة النثر من وجهة نظر مغايرة لتلك التي وجدناها عند نقاد تجمع (شعر) ولا سيما أدونيس الذي يتهمه الشاعر والناقد العراقي عبد القادر الجنابي بإساءة فهم قصيدة النثر الفرنسية ومن ثم التأسيس لقصيدة نثر عربية على نحومغلوط، ويشير الجنابي بالتحديد إلى رأي أدونيس في أنَّ كتابات المتصوفة العرب كالنفري واشعار أبي نواس يمكن أنْ تكون أساسا تبنى عليه قصيدة النثر العربية من دون الحاجة إلى قراءة قصيدة النثر الفرنسية، ومن هذا المنطلق يسخر من إطلاق أدونيس تسمية بودلير العرب على أبي نواس، و تسمية مالارميه العرب على أبي تمام، ثم هويتساءل عن مدى الحاجة إلى شاعر مثل أدونيس إذا كنا نزعم أنَّ ثقافة قدماء العرب قد احتوت سلفا على كل معالم الحداثة[1]. و نستطيع القول إنَّ اطلاع الجنابي الواسع على قصيدة النثر الفرنسية وعلى عوامل نشأتها ومظاهر تطورها واتجاهاتها المتعددة في موطنها بحكم إقامته الطويلة هناك كان من العوامل الحاسمة في وقوفه على اختلاف التجربة العربية في كتابتها، و هومن ثمَّ يُعيب على أدونيس محاولته التنظير للمحاولات الأولى لقصيدة النثر العربية مستعينا بآراء *سوزان برنار* ومتجاهلا في الوقت نفسه الاختلافات المذكورة بين الأنموذجين الفرنسي والعربي، والأمر المهم الذي يؤكده الجنابي – هنا – هوانَّ أدونيس لم يكن له الإلمام الكافي بقصيدة النثر الفرنسية وبتاريخها الطويل، ويستدل الجنابي على هذا الرأي بالإشارة الى " أنَّ أدونيس انتظر ظهور أطروحة دكتوراه لطالبة اسمها *سوزان برنار*، حتى يدرك أنَّ هناك شعرا اسمه قصيدة نثر، جاهلا أنَّ

---

١) ينظر: رسالة إلى أدونيس، عبد القادر الجنابي، مجلة فراديس، العدد (٤-٥)، ١٩٩٢م، ٢١٣.

ثمة قرنا من النتاج الغزير والتطورات حد أنَّ قصيدة النثر نفسها لم تعد تسمى قصيدة نثر بل قصيدة فحسب "[1]، و حتى *سوزان برنار* التي اعتمدت أطروحتها كمصدر أساس للأفكار التنظيرية الأولى عند أدونيس وانسي الحاج، لم تكن تمثل برأي الجنابي أهمية تذكر في تاريخ قصيدة النثر الفرنسية سوى أنها ذكّرت الجامعة بأنَّ قصيدة النثر جنس أدبي يجب أنْ يدرس بعد أنْ كان ثمة تجاهل أكاديمي له[2].

ولعل من المآخذ المهمة التي يسجلها الجنابي على دعاة قصيدة النثر في مجلة (شعر) أنهم لم يخصصوا أي ملف أوعدد من أعداد مجلتهم للتعريف بقصيدة النثر الفرنسية، واكتفوا بما قدم من إيجاز للأفكار الأساسية في أطروحة برنار المذكورة كما هوالحال في مقالة أدونيس (في قصيدة النثر) ومقدمة أنسي الحاج لديوانه (لن)[3]، ولعله بذلك يريد أنْ يشير – ربما من طرف خفي - الى أنَّ ثمة تضليل مقصود قد مُورس للإيهام بأنَّ القصيدة التي شرع عدد من المنضوين تحت لواء مجلة (شعر) بكتابتها مستمدة من ذلك الأصل الفرنسي وانْ كانت مكتوبة بلغة عربية، و هوالأمر الذي يرفضه الجنابي بشدة.

إنَّ الجهد الأكبر الذي قام به الجنابي من خلال مناقشته أفكار الجيل المؤسس من دعاة قصيدة النثر العربية، والمآخذ والملاحظات التي

---

١) رسالة مفتوحة الى أدونيس، عبد القادر الجنابي، دار الجديد ، بيروت، ١٩٩٤م، ٥٢.

٢) ينظر، الأفعى بلا رأس و لا ذيل، انطولوجيا قصيدة النثر الفرنسية، عبد القادر الجنابي، دار النهار، بيروت، ٢٠٠١م، ١٢٧.

٣) ينظر، الجنابي يرد على بنيس، مقال منشور في موقع إيلاف الالكتروني، www.elaph.com\elaphweb\culture\٢٠٠٨\٣\٣١٢٨٨.htm.

وينظر، أدونيس منتحلا، دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة، يسبقها، ما هوالتناص؟، كاظم جهاد ، مكتبة مدبولي، ١٩٩٣م، ١٠٧-١٠٨.

سجلها عليهم وعلى القصيدة التي كتبوها أو دعوا الى كتابتها، يكاد ينصب كله في التأكيد أنّ القسم الأعظم مما يكتب عربيا ويوصف بأنه قصيدة نثر، لا يستحق هذه التسمية، مع استثناءات قليلة يَذكر منها أنسي الحاج، وعباس بيضون، و غيرهما. أما العامل الحاسم الذي يعتمده الجنابي للحكم بانتماء الكتابة الشعرية الى قصيدة النثر، فهو - فضلا عن شروط *برنار* الثلاثة – يتمثل في اعتماد النظام الفقري، أي أنْ تكون القصيدة كتلة واحدة لا عدداً من الأسطر كالذي نجده في الشعر الحر الملائكي، ويبدوانّ توفر هذا الشرط في مجموعة (لن) لأنسي الحاج الذي وصف بأنه " أول من كتب قصيدة النثر العربية، وفقا لمقاييسها الفرنسية "[1] كان له دور حاسم في موقف الجنابي منه إذ هويصر أنّ البداية الحقيقية لكتابة قصيدة نثر عربية تحققت مع صدور هذا الديوان، ولكننا نجد في الوقت نفسه أنّ الحاج لم يلتزم بهذا النظام في عدد من قصائد النثر التي كتبها في مرحلة لاحقة ، ولعل خير شاهد على ذلك هومجاميعه التالية لـ (لن) ومنها (الراس المقطوع) و (ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة) و (الرسولة بشعرها الطويل) [*] التي جاء قسم من قصائدها بنظام سطري، فهل يبخل الجنابي على مثل هذه القصائد بتسمية قصيدة نثر؟ أرى أننا لا نحيد عن الصواب إذا أجبنا على هذا التساؤل بـ (نعم)، ولا سيما إذا ما قرأنا حديثه عن تلك المحاولة التي قام بها في عدد من أعداد مجلته (فراديس) لإعادة كتابة إحدى قصائد النثر المركز لحسين مردان بالنظام الفقري بدلا من النظام السطري الذي

---

١) قصيدة النثر وانتاج الدلالة، أنسي الحاج أنموذجا، د. عبد الكريم حسن، دار الساقي ، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨م، ١٢٨.

*) صدرت ببيروت في الأعوام: ١٩٦٢م، ١٩٧٠م، ١٩٧٥م، على التوالي.

كتبت به أصلا ، لا لشيء الا لتكتمل شروط الاعتراف بها كقصيدة نثر متكاملة[1]، ومثل هذا الأمر يصدق على قراءته للنص الآتي من كتاب طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي، إذ يرى فيه أنموذجا لقصيدة نثر متكاملة يندر الحصول عليها عند كثير ممن يكتب هذه القصيدة من الشعراء العرب: " و كنت بين يدي أبي الفتح والدي رحمه الله، وقد أمرني بكتاب أكتبه، إذ لمحت عيني جارية كنت أكلف بها، فلم أملك نفسي، و رميت الكتاب عن يدي وبادرت نحوها وبهت أبي و ظن أنه عرض لي عارض، ثم راجعني عقلي فمسحت وجهي ثم عدت واعتذرت بأنه قد غلبني رعاف"[2].

ومما لاشك فيه أنَّ إصرار الجنابي ومن قبله جبرا ابراهيم جبرا وعبد الواحد لؤلؤة على اعتماد الوجود الفيزياوي للنص و شكله المتحقق على الورق للتمييز بين شكلين من أشكال التعبير الشعري لا يخلومن مبالغة و تسطيح تنبَّه له عدد من النقاد الذين وجدوا أنَّ هذا المقياس " خارجي ومؤقت و نسبي، وليس داخليا أصيلا متجذرا في النص الشعري. إنَّ ترتيب الأسطر أو توزيعها على الصفحة قضية بالغة المرونة. وقد تختلف من شاعر الى آخر اختلافا بينا، لأسباب شكلية، أو طباعيه، أو جمالية لا صلة لها بجوهر النص أو طبيعته الشعرية "[3]

---

1) الجنابي يرد على بنيس، موقع إيلاف. و قد جاء نشر هذه المحاولة في العدد المزدوج (السابع والثامن)١٩٩٢م من المجلة المذكورة.

2) ينظر: هذه هي قصيدة النثر العربية المطلوبة، اختيار و تقديم، عبد القادر الجنابي، موقع الكاتب والأكاديمي أحمد أبو مطر: www.dr.abumatar.net/makalat-m/٤٩hm.

وينظر: رسالة مفتوحة إلى أدونيس، ٥١-٥٢.

3) في حداثة النص الشعري: د. علي جعفر العلاق، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م: ١٣٩-١٤٠.

انَّ إصرار الجنابي على اعتماد معايير قصيدة النثر الفرنسية، ومحاولة إخضاع الأنموذج العربي لها بصورة صارمة لا يخلومن مغالاة واجحاف بحق خصوصية التجربة العربية التي لا يمكن لها بأي حال من الأحوال انْ تتطابق مع التجربة الفرنسية على الرغم من أنها قامت بتأثير مباشر منها كما أقرَّ بذلك مؤسسوها و رُوَّادها، فـ " قصيدة النثر... هي اليوم قصيدة عربية، بكامل الدلالة، بنية و طريقة، مع أنها في الأساس مفهوم غربي "[1]، وينبغي لنا بعد هذا أنْ نتعامل مع الأنموذج العربي بما هوعليه، لأنه، كما يؤكد أحد الباحثين، " تخطى أصله الغربي بتعريبه، ليس اسما و حسب، ولكن كبنية اكتسبت معالم البنية العربية في النشأة والحياة معاً "[2]، والشيء الذي نلمسه بوضوح – اليوم- أنَّ القسم الأعظم من قصائد النثر العربية مكتوب وفق النظام السطري، أما النظامين الآخرَين: الفقري، والمركب (الذي يجمع بين النظامين)[*]، فيبدوانَّ حضورهما أقل بكثير من حضور الأول.

إنَّ اعتراضات الجنابي هذه يمكن أنْ تعود بنا الى المربع الأول، ولا سيما أنها تذكرنا بآراء وافكار تم تبنيها في المرحلة الأولى من لدن نقاد (شعر) انفسهم قبل أنْ يتم التخلي عنها لاحقا، ولعل من أنصع الشواهد على هذه الظاهرة حديث الجنابي عن الفرق بين قصيدة النثر والشعر الحر (free verse) ، ثم إشارته الى أنَّ هذا اللون من الشعر أي الشعر الحر يُعد تطويرا لشعر التفعيلة الذي ابتدعته نازك الملائكة و زملاؤها،

---

١) سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة:٣٦.

٢) إشكالية قصيدة النثر بين المفهومين الغربي والعربي، د. فارس الرحاوي، مجلة الموقف الأدبي، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سورية، العدد ٤٥٧ ، السنة الثامنة والثلاثون، أيار، ٢٠٠٩م:

*) تحدث عن هذه الأنظمة الكتابية، و مثّل لكل منها الباحث سرور عبد الرحمن في أطروحته المار ذكرها. ينظر: قصيدة النثر في الادب العربي المعاصر (أطروحة دكتوراه): ٤٥-٥١.

حيث يرى أنَّ ثمة تدرجا شهده الشعر العربي للتحرر من القافية والقيود العروضية[1]، متجاهلا أنَّ ظهور الحركات الشعرية التي تعكس ميلا الى تحرير الشعر من الوزن والقافية بشكل تام قد ظهرت في الشعر العربي الحديث قبل محاولات نازك والسياب و غيرهما من الرواد بأكثر من خمسين سنة، ولعل من أشهر هذه الأشكال (الشعر المنثور) الذي تحدثنا عنه في المبحث الأول.

بعد هذا كله نستطيع أنْ نؤكد: إنَّ النقاد والدارسين العراقيين كانوا على تماس مباشر مع قصيدة النثر منذ جذورها وارهاصاتها الأولى مطلع القرن العشرين، ثم مرحلة التأسيس الجاد لها في ستينيات القرن نفسه، وقد كان التعامل مع هذا الشكل الكتابي الجديد موضع جدل كبير انطلق فيه النقاد والدارسون من مواقف و رؤى متعددة، ويبدوانَّ اختلاف هذه المواقف والرؤى كان نفسه سببا لتباين المواقف منها بين التطرف بالرفض والتطرف بالقبول أوالتبني، فضلا عن الموقف المعتدل، و هذه المسألة بالتحديد ستكون موضع عنايتنا في الفصل الثالث من هذه الدراسة.

---

١) ينظر: هذا هوالشعر الحر و ليس، عبد القادر الجنابي، مقال منشور في موقع إيلاف الالكتروني. و قصيدة النثر، صوت الشاعر أم صوت اللغة، عبد الستار جبر الأسدي، مجلة الطليعة الأدبية، السنة الرابعة، العدد الرابع، ٢٠٠٢م، ٦٦-٦٧. و جدير بالذكر أنْ دعاة هذا الشعر الحر أنفسهم، و منهم جبرا ابراهيم جبرا و توفيق صايغ و غيرهما، لم يشيروا الى أنهم طوّروا أنموذج الملائكة بل أشاروا صراحة الى أنموذج (free verse) الانكليزي حصرا، كما أوضحنا في التمهيد.

الفصل الثاني

إشكاليات قصيدة النثر

المبحث الأول
المصطلح واشكالية التجنيس

أثار ظهور قصيدة النثر العربية مطلع ستينيات القرن المنصرم عددا من الإشكاليات التي شغلت النقد العربي الحديث، واخذت حيزا مهما من الجهد النقدي الذي دار حول هذه القصيدة، ولعل في مقدمة هذه الإشكاليات ما كان مرتبطا بالمصطلح الذي اقترح لها، وما كان مرتبطا بمسألة التجنيس. و ربما يمكن القول إنَّ هاتين الإشكاليتين مرتبطتان بعضهما ببعض، فإذا كان مصطلح (قصيدة النثر)،

كما يظهر من لفظه، استفزازيا لأنه – برأي بعض الدارسين – جمع بين نقيضين أوفنين مختلفين (الشعر والنثر)، فإنه، للسبب نفسه، فتح الباب على مصراعيه للقول بأنَّ ثمرة انفتاح الأجناس الأدبية على بعضها قد تجسدت في هذه القصيدة التي أفادت من خصائص كل من النثر والشعر حتى وصفها أحد الدارسين العراقيين بأنها " نتاج إلغاء الحدود والفواصل الموروثة بين الأشكال التقليدية، و هي بقدر كونها تمردا فإنها كتابة جديدة أكثر حرية"[1].

إنَّ هاتين القضيتين (المصطلح، واشكالية التجنيس) ما زالتا الى اليوم موضع نقاش و جدل كبيرين بين نقاد هذه القصيدة في العراق سواء أكانوا مناصرين لها أم معارضين، و ربما يكشف هذا الخلاف عن طبيعة الصراع الخفي بين الاتجاهات المتعددة لنقد الشعر في العراق، هذا الصراع الذي

---

١) قصيدة النثر، صوت الشاعر أم صوت اللغة (مجلة الطليعة الأدبية)، ٦٢.

أسهمت قصيدة النثر في تأجيجه بشكل لا سبيل الى إنكاره. و نظرا لأهمية الجدل الذي دار حول الإشكاليتين المذكورتين، فإننا سنعمد الى عرضه وبيان أبعاده بشيء من التفصيل في الصفحات الآتية، و سوف يكون وقوفنا الأول عند إشكالية المصطلح، ثم ننتقل بعدها الى الإشكالية الثانية و هي إشكالية التجنيس :

أولا: المصطلح:

تعد قضية المصطلح من أكثر القضايا إثارة للجدل في النقد العربي الحديث، فما زال الاضطراب والخلط بين المفاهيم والدلالات سمة بارزة لكثير من الاصطلاحات الأدبية والنقدية التي يستعملها الكتّاب العرب على مختلف المستويات، ويبدوانَّ هذا الجدل لم يكن مقتصرا على اللغة العربية وحدها، بل هويتعداها الى بقية اللغات ومنها اللغات الغربية، وقد أشار أحد الباحثين العرب ممن تخصصوا في هذا الجانب الى أنَّ " سمة الخلط ... والاضطراب الكائنين في إشكالية المصطلح التي تسم جميع الممارسات التي تتصل بأمره، تفاعلت حتى أصبحت إشكالية من إشكاليات الثقافة الحديثة عربية أم غربية"[1]، ولعل هذه المسألة بالتحديد كانت عاملا حاسما دفع الى التفكير بتأليف معاجم المصطلحات التي أسهم بعضها بشكل فاعل في حل هذه الإشكالية وانْ لم يقضِ عليها بصورة حاسمة.

ومما فاقم من إشكالية المصطلح الأدبي والنقدي في اللغة العربية أنَّ كثيرا من هذه المصطلحات مأخوذ من أصل غربي عن طريق الترجمة سواء كانت هذه الترجمة حرفية أم بتصرف، فقد تسبب كثير ممن نقلوا تلك

١) مصطلحات النقد العربي السيميائي، الإشكالية والأصول، د. مولاي علي بو خاتم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٥م، ٢٩.

المصطلحات عن لغاتها أواقترحوا مصطلحات عربية مقابلة لها بإشكاليات كبرى عانى وما زال الخطاب النقدي العربي يعاني منها نتيجة لعدم الدقة في النقل أوالصياغة، ولسنا بعيدين عن الصواب إنْ زعمنا أنَّ عدم الدقة هذا لم يتوقف عند مسألة النقل والصياغة، بل تجاوزها الى مسائل أخطر، منها ما كان مرتبطاً بدلالة المصطلح نفسه، ومنها ما كان مرتبطا بالميدان الذي يستعمل فيه.

ويبدوانَّ مصطلح (قصيدة نثر) المقترح من لدن أدونيس عام ١٩٦٠م في مقاله الذائع الصيت يمكن أنْ يعدَّ أنموذجا حيا لما أشرنا إليه من اضطراب ولبس وعدم دقة شابت الكثير من الاصطلاحات التي اقترحها الدارسون العرب حديثا. ولعل أول مظاهر هذا اللبس والخلط تتجسد في عدم الدقة بالنقل من اللغة الفرنسية التي يزعم أدونيس أنه نقل المصطلح عنها، فاصطلاح (قصيدة نثر) العربي ليس مقابلا دقيقا لـ ***poem en prose*** في اللغة الفرنسية، و هذا ما أقرَّ به أدونيس نفسه في أكثر من مناسبة حتى وصل به الأمر الى أنْ يقترح العدول عنه الى اصطلاح آخر ربما يكون أكثر دقة للتعبير عمّا ينتج من النصوص عربيا واقرب الى الأصل الفرنسي، و هو (الكتابة شعرا بالنثر) أو (الكتابة الشعرية نثرا)[1]، وليس أدل على اضطراب المصطلح وعدم استقراره

---

١) ينظر: أدونيس في العراق، حوار أجراه معه أحمد عبد الحسين واخرون، جريدة الصباح، تصدر عن شبكة الإعلام العراقي، العدد: ١٦٦٢ ، ٢٠٠٩/٤/٢٨م. واشكاليات قصيدة النثر: ٢٣٧. و مفهوم قصيدة النثر في النقد العربي الحديث (رسالة ماجستير): ١٢٧. و لعل من مظاهر عدم قناعة أدونيس نفسه بمقترح (قصيدة نثر) أنه كان يتحاشى هذه التسمية في أكثر من مناسبة، فهو – على سبيل المثال - عندما أصدر طبعة جديدة من أعماله الشعرية عام ١٩٩٦م، أصرَّ في إشارة استهلَّ بها هذه الطبعة، أنْ تجمع قصائد النثر في مجلد مستقل، مكتفيا هذه المرة بأنْ يطلق عليها تسمية (قصائد غير موزونة). ينظر: الأعمال الشعرية، أغاني مهيار الدمشقي و قصائد أخرى، أدونيس، دار المدى للثقافة والنشر، سورية- دمشق، ١٩٩٦م: ١١.

من موقف مقترحه نفسه الذي يوحي بعدم ارتياحه له، و هذا كله لم يأتِ عن فراغ بل هو نتيجة حتمية لخلل تم رصده فيما بعد .

وفضلا عن عدم الدقة في النقل أوالترجمة فإنَّ مصطلح (قصيدة نثر) يُثير بحد ذاته إشكالية كبرى توقَّف عندها النقد العربي ومن قبله النقد الغربي كثيرا، و هذه الإشكالية تتمثل بما ينطوي عليه هذا المصطلح من ازدواجية الجمع بين (قصيدة) و (نثر) اللذين ينظر إليهما النقد التقليدي بوصفهما ضدين لا يمكن أنْ يلتقيا مطلقا، وقد أشارت ***سوزان برنار*** نفسها الى هذه الإشكالية ذاكرة أنَّ المعنى الاصطلاحي التقليدي لكلمة (نثر) المحدد بأنه (كل ما ليس بشعر) يجعل إسناد كلمة (قصيدة) إليه أمرا ليس باليسير أبدا[1]، و ربما من هذا المنطلق نفسه جاء اعتراض **كوهن** الذي رأى في المصطلح المذكور تناقضا ظاهراً، مما حدا به الى اقتراح تسمية (قصيدة دلالية) بدلا منه تخلصا من الإشكال الحاصل، ومراعاة لمسألة تحرر هذا النوع من الشعر التام من الوزن والقافية اللذين يتحقق بهما المستوى الصوتي من اللغة الشعرية عنده كما مرَّ بنا من قبل[2].

واذا كان هذا هو حال المصطلح في البيئة الغربية التي أنتجته، فمن الطبيعي أنْ يكون الجدل حوله في حاضنته العربية أكثر حدة، وقد بدأ هذا الجدل منذ اقتراحه من لدن أدونيس الذي أشار الى أنَّه هُوجم عند إطلاقه هذه التسمية عام ١٩٦٠م هجوما حادا لم يخلُ من دوافع سياسية[3]، و جدير بالذكر

---

١) قصيدة النثر من بودلير الى أيامنا، ١٩-٢٠. وينظر، قراءة في قصيدة النثر، ***ميشيل ساندرا***، ترجمة، د. زهير مجيد مغامس، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة – صنعاء، ٢٠٠٤م، ١٧.

٢) ينظر، بنية اللغة الشعرية، ***جان كوهن***، ترجمة محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٦م، ١٠-١١.

٣) ينظر سياسة الشعر، ٧٢.

أنَّ هذا الجدل ما زال قائما الى اليوم، ويكاد يكون حاضرا في جميع الدراسات التي تناولت هذه القصيدة عربيا، فضلا عن الدراسات التي تناولته بصورة موسعة، أوخصصت له حصرا[*].

أما النقاد العراقيون، فقد كانت قضية المصطلح من أهم القضايا التي وقفوا عندها أثناء دراستهم قصيدة النثر، وفي الوقت الذي جاءت فيه مواقفهم منه متباينة بين الرفض والقبول، فإنها من جهة ثانية تكاد تُجمع على افتقار هذا المصطلح الى الدقة و تسببه بإشكاليات ليس من اليسير حلها في القريب العاجل، وقد أقرَّ بهذه الحقيقة أنصار قصيدة النثر قبل خصومها.

ولعل أول من تناول مصطلح (قصيدة نثر) من الأدباء العراقيين نازك الملائكة التي رفضته بصورة قاطعة وعرَّضت بمقترحيه و دعاته من القائمين على (شعر) معلنة أنَّ مصطلحهم هذا " لا يقل غرابة وعدم دقة عن تعبير غيرهم (الشعر المنثور)."[1]، و ترى الملائكة في مناقشتها اللغوية للمصطلح المذكور أنَّه ينطوي على " كذبة لغوية لا تختلف عن الكذبة الأخلاقية إلا في المظهر "[2]. ولا أحسبنا نحيد عن الصواب إذا قلنا إنَّ موقف نازك هذا جاء متوافقا مع موقفها من مضمونه الذي رفضته بشدة كما رأينا، لأنها بالأساس تؤمن بالفصل الحاد بين الشعر والنثر، فكيف بعد ذلك يكون موقفها من الجمع بينهما في اصطلاح واحد؟

---

*) من الدراسات التي تناولت مصطلح قصيدة النثر بشكل موسع:
- مفهوم قصيدة النثر في النقد العربي الحديث(رسالة ماجستير)، للباحث أحمد علي محمد.
- قصيدة النثر، مغالطات التعريف، رشيد يحياوي، مجلة علامات، ج٣٢، مج٨، ١٩٩٩م.
- قصيدة النثر، تأملات في المصطلح، محمد الصالحي، مجلة نزوى (العمانية)،العدد العاشر، ابريل،١٩٩٧م.

١) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الرابعة عشرة، ٢٠٠٧م: ١٥٧.

٢) المصدر نفسه، ٢٢١.

واذا كانت الملائكة ترفض مصطلح قصيدة النثر انطلاقا من إيمانها بأنَّ الشعر لا يمكن أنْ يُوجد أويتحقق الا بالاستعانة بالوزن، فإننا نجد ناقدا آخر هو سعيد الغانمي يشترك معها في رفض المصطلح، ولكن من وجهة نظر مغايرة تماما، فهويرى أنَّ ارتباط الشعر العربي بالوزن لم يكن هوالقاعدة التي تشمل جميع ما كتب من شعر منذ العصر الجاهلي، ويستشهد على هذا الرأي بأنَّ " هناك قصائد جاهلية كثيرة اعتبرها الرواة شعرا مع أنهم انتبهوا لخاصية خلوها من أي وزن خليلي "[1] و هومن ثمَّ يرى أنَّ مصطلح (قصيدة نثر) " ينطوي... على مصادرة قَبلية تعتبر الوزن شرطا للشعر، و تقيم تعارضا بين الوزن والنثر. فقصيدة النثر تعني القصيدة الخالية من الوزن، و هذا يعني بالنتيجة أنَّ الوزن هو شرط الشعر، وانَّ الخلومن الوزن هوالسمة الأساسية في النثر.."[2] . و تكمن غرابة موقف الناقد المذكور في أنه تعامل مع مسألة عدم اشتراط الوزن في الشعر و كأنها من المسلمات التي تمتد جذورها الى العصر الجاهلي، و هذا زعم لا يُقره عليه أي باحث منصف، فالقصائد التي أشار إليها في معرض حديثه لا يمكن أنْ تكون حجة على ما ذهب إليه من رأي، لأنها – على افترض صحة الروايات التي نقلتها و صحة خلوها من الوزن – لا تعدوانْ تكون ظواهر فردية لا يمكن بأي حال من الأحوال أنْ تصبح قاعدة يطمئن إليها، و حسبنا – هنا – أنْ نشير الى أنَّ جلَّ التعريفات التي وضعها القدماء

---

١) أقنعة النص، قراءات نقدية في الأدب ، سعيد الغانمي، بغداد ، ١٩٩٩م، الطبعة الأولى، ٦٧. و قد ذكر الناقد عددا من القصائد تنسب لعمروبن قمينة والمرقش الأكبر و طرفة بن العبد و عبيد بن الأبرص و عدي بن زيد.

٢) المصدر نفسه، ٦٧.

للشعر كانت تؤكد تميزه عن النثر بالوزن القافية، بل هي في كثير من الأحيان تقدم المكونين المذكورين حتى على المضمون الشعري للنص[*].

ويرى الدكتور حاتم الصكر أنّ " إشكالية قصيدة النثر تبدأ في التسمية. فما عرف بـ (القصيدة النثرية) يصبح عربيا (قصيدة النثر)، و هذا برأيه يستفز المألوف الشعري لأنه يواشج بين فنين مختلفين "[1]، ومن ثمّ نجده يحاول أنْ يصل الى ما سمّاه (التناقض المفهومي) للمصطلح من خلال هذه الموازنة [2]:

الشعر	**النثر**
الفوضى	التنظيم
القصد	الأثر
الترهل الصوري	التكثيف البنائي
الأداء المعنوي	الإنجاز الدلالي
الغنائية	السرد
الواحدية النصية	تعدد التناص
التمركز الذاتي	التمدد الثقافي

---

*) يستهل أغلب النقاد العرب القدماء تعريفهم للشعر بأنه كلام موزون مقفى، على الرغم من إقرار قسم منهم كابن طباطبا، و حازم القرطاجني و قدامة بن جعفر بأنّ المكونين المذكورين لا يؤلفان لوحدهما شعراً.

١) ما لا تؤديه الصفة: ٢٢.

٢) حلم الفراشة: ١٧٥ - ١٧٦.

التجريد	التعيين
المشافهة	القراءة
الاتحاد	الانصهار
الموسيقى	الايقاع

ومثلما يرهن الدكتور الصكر ما يثيره مصطلح قصيدة النثر من استفزاز واشكاليات بما يسميه (المألوف الشعري) وما كان سائدا في الأوساط الأدبية التقليدية من فصل حاد بين الشعر والنثر، فإنه يعود من جهة ثانية ليؤكد أنّ ما طرأ و سيطرأ على هذا (المألوف) بفضل الدراسات المعمقة في الشعرية التي يقول أنها خففت من حدة التطرف في الفصل بين الشعر والنثر، سيكون له أثر ايجابي ليس في تقبل المصطلح المذكور فحسب، بل تقبل قصيدة النثر نفسها، لا سيما أنّ هذه الدراسات أشارت الى أنّ النص الشعري لا يستجيب لقوانين جاهزة، وانما هو شكل فردي، و هذا بالضبط ما وجده الشعراء في قصيدة النثر[1].

أزمة المصطلح إذن – بحسب الدكتور الصكر – هي جزء من أزمة قصيدة النثر نفسها، أما الحل فهومرهون بتغير مفهومنا للشعر والنثر و طبيعة العلاقة بينهما بما ينسجم والاتجاهات النقدية الحديثة.

وبالمقابل من الجهد النقدي الذي رفض مصطلح قصيدة النثر، و رأى في اقتران كلمة (قصيدة) بكلمة (نثر) تناقضا ظاهرا، نجد أنّ عددا من النقاد العراقيين حاولوا نفي أو تقليل حدة هذا التناقض الذي وسم به المصطلح، وفي

---

١) ينظر، ما لا تؤديه الصفة، ٢٣.

هذا السياق يشير الناقد الدكتور محمد صابر عبيد " أنَّ مصطلح (قصيدة النثر) يجب أنْ لا يُجزّأ مفهوميا، فتأكيد النوع واضح المعالم في تقديم كلمة (قصيدة) على كلمة (نثر) وبهذا فأنَّ المصطلح يختلف اختلافا بينا عن مصطلح (النثر الشعري) الذي تتصدر فيه كلمة (النثر) مقدمة المصطلح و تعقبها كلمة الشعري ذات الدلالة المفهومية العامة خلافا لـ (قصيدة) ذات الدلالة الخاصة "[1]، ولبيان خصوصية كلمة (قصيدة) يشير الدكتور عبيد الى أنَّ الشعرية أوالشعر لفظ عام يمكن تلمسه في كل الأنواع الأدبية بنسب قد تتفاوت من نوع الى آخر ومن نص الى آخر، ولكن هذا لا يعني بأي حال من الأحوال أنْ نطلق على كل نص ينطوي على مضمون شعري كلمة قصيدة، لأنَّ هناك فرقا بين الاثنين، ومن ثمَّ يمكن القول أنَّ كل قصيدة هي شعر بالضرورة، ولكن ليس كل شعر يمكن أنْ يكون قصيدة[2].

وفضلا عما تقدم يرى الدكتور عبيد أنَّ المصطلح المذكور قد اكتسب مشروعيته بعد أنْ شاع استعماله في الأوساط الأدبية حتى " أنَّ التسمية (قصيدة نثر) تكرّست بما يكفي للعزوف عن أية مقترحات جديدة في هذا الشأن"[3] ومن ثمَّ نجده يقترح " أن نرضخ جميعا لهذه التسمية و نبحث في أمور أخرى أكثر جدوى "[4]

---

١) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، د. محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م: ٧١.

٢) ينظر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: ٧١-٧٢. و ما لا تؤديه الصفة: ٣٢. و قد أشارت سوزان برنار الى أنّ النثر قابل للشعر، و لكن هذا لا يبيح لنا أن ندعو كل نثر شعري قصيدة. ينظر: قصيدة النثر من بودلير الى أيامنا: ١١.

٣) الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر: ٢١.

٤) المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

ويرى نقاد آخرون أنَّ ما يوحي به مصطلح (قصيدة النثر) من تناقض لا يمكن أنْ يكون حقيقيا، لأنه ليس ثمة تعارض بين الشعري والنثري، بل هو نوع من التضاد والتلازم كالذي نجده بين الأسود والأبيض وبين الروح والجسد، ومن ثم يمكن القول إنَّ هذه الضدية لا تعني القطيعة بين الاثنين، ومن هذا المنطلق يصبح قبول المصطلح أمراً منطقيا يصح معه أنْ نقول قصيدة موزونة وقصيدة غير موزونة، على اعتبار أنَّ الموزون و غير الموزون من القصائد كلاهما ينتمي الى الحقل الشعري[1].

وإذا كانت دعوة هذه الفئة من النقاد الى قبول المصطلح تقوم على الزعم باستقامته وخلوه من التناقض الذي وسمه به الرافضون، فإن فئة ثانية منهم رأت أنَّ قبول مصطلح قصيدة النثر أصبح اليوم ضرورة ملحة على الرغم من إيمانها بعدم دقته. وفي هذا السياق يرى الدكتور عبد الإله الصائغ أنَّ " العرب تقول لا مشاحة في المصطلح، مما يسوغ لنا تبني مصطلح قصيدة النثر، مع إقرارنا بعدم استقامة المصطلح وروح اللغة، ولكنها القوة الضاغطة للمصطلح"[2]، ويشير الدكتور الصائغ الى أنَّ هذه (القوة الضاغطة) أسهمت في قبول مصطلحات أخرى سابقة لا تخلومن عدم دقة منها مصطلح الشعر العمودي نفسه، و هومن ثمَّ يُنكر على رافضي مصطلح قصيدة النثر - و هنا تبدوالإشارة واضحة الى النقاد التقليديين – إغفالهم أو تغافلهم عن عدم دقة مصطلحات أطلقت على أنماط شعرية أخرى غير قصيدة النثر، و كأنه بذلك يحاول أنْ يقنعهم بأنَّ موقفهم هذا إنما ينبع من سلبيتهم تجاه

---

١) ينظر، البناء الفني في قصيدة الماغوط النثرية (أطروحة دكتوراه)، خيري صباح الدين فريد عبد الله الحيدري، كلية التربية- جامعة الموصل، ٢٠٠٥م : ١٧. و قصيدة النثر في الادب العربي الحديث (رسالة ماجستير): ٢٢.

٢) دلالة المكان في قصيدة النثر، بياض اليقين لأمين أسبر أنموذجا د. عبد الاله الصائغ، الأهالي للطباعة والنشر، سورية- دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م: ١٧-١٨.

الأشكال الشعرية الحديثة التي ما انفكوا يبحثون عن الحجج لرفضها، وقد كانت عدم دقة مصطلح قصيدة النثر واحدة من تلك الحجج، و هكذا نجده يخاطب هؤلاء الرافضين قائلا: " إنْ كان مصطلح قصيدة النثر غلطاً، و هو كذلك، فإن مصطلح الشعر العمودي غلط أيضا! لأنَّ المقصود بالعمود هوالتقاليد الشعرية أوالحقيقة الشعرية القارة، فالشعر البيتي... له عموده، كما أنَّ شعر التفعيلة متوفر على تقاليده أيضا (عموده) فهو شعر عمودي! وقصيدة النثر متوفرة على تقاليدها وعمودها، فهي قصيدة عمودية... "[1].

أما الناقد شاكر لعيبي، فيبدوانه لا يكترث بالجدل الدائر حول مصطلح قصيدة النثر، ومن ثمَّ نجده يدعوالى القبول به " طالما لا يوجد شبيه له في إرثنا الشعري، و طالما تصير الحداثة مفهوما كونيا لا نخجل من استعارته "[2]، فالخلاف على المصطلح و رفضه من لدن العديد من النقاد العرب يقوم في جزئه الأهم – بحسب لعيبي – على موقف من الحداثة ومن الغرب، و هومن ثمَّ يؤكد أنَّ علينا انْ نتجاوز هذه (العقدة)! و نقبل باستعارة المصطلح كما قبلنا باستعارة الحداثة الغربية. والشيء الذي لا بد من توضيحه أنَّ لعيبي في كلامه هذا يبتعد كثيرا عن جوهر الخلاف حول المصطلح، ويحاول أنْ يربط رفض المصطلح بموقف من الأدب الغربي، و هذا مما لا يصح أبدا لأننا نرى الخلاف حول المصطلح المذكور قائما حتى بين الأدباء والنقاد الذين لا يجدون في الاستعارة من الغرب أمرا معيبا بل يرونه ضرورة ملحة للنهوض بواقع الأدب العربي، و ربما يؤكد ما ذهبنا إليه أنَّ دعاة قصيدة النثر ومؤسسوها الأوائل، و هم ممن انفتح على الأدب الغربي بشكل ملحوظ، أعلنوا

---

١) دلالة المكان في قصيدة النثر، ١٧. و قد ذكر الصائغ في الصفحة نفسها أنه أخذ تسمية الشعر البيتي من الدكتور عبد العزيز المقالح الذي أطلقها على الشعر العمودي.

٢) بيان من اجل قصيدة النثر، ١٢.

عن عدم ارتياحهم للمصطلح المذكور، وقد أشرنا الى مثل هذا الأمر عند أدونيس نفسه في صفحة سابقة.

ويذكر أحد الباحثين العراقيين أنَّ مصطلح قصيدة النثر في اللغة العربية ينطوي على إشكالية كبيرة تتمثل بدلالته المغايرة لدلالة نظيره الفرنسي، فعلى الرغم من الإشارة الى أنَّ المصطلح العربي قد اقترح ليكون مقابلا للمصطلح الفرنسي، نجد أنَّ جل تجارب قصيدة النثر العربية لم يتقيَّد بحدود المصطلح الفرنسي واشتراطاته، ويعلل الباحث المذكور هذه الظاهرة بالإشارة الى أنَّ رواد قصيدة النثر العربية " بدأوا من حيث انتهى الفرنسيون، و ذلك بتبنيهم المصطلح قبل أنْ يتمكنوا من إيجاد ما يطابقه، ويتأسس على حدوده في شعرهم، و هذا ما أطلق عليه (التعريف بالأثر الرجعي)... "[1].
ويذكر باحث آخر أنَّ الخلط الذي أصاب دلالة مصطلح قصيدة النثر عربيا إنما يعود الى أمرين[2]:

١- عدّ بعض الإبداعات الشعرية التي سبقت قصيدة النثر في الظهور، والتي تشبه الى حد ما قصيدة النثر أو تقترب منها في بعض سماتها، أنها ذات القصيدة، ولربما كان هذا ما يتمثل بالنثر الشعري، والنثر الفني، والشعر المنثور.
٢- و جود تيارين للكتابة غير الموزونة، تيار يتمثل بقصيدة النثر ومن رواده أدونيس وانسي الحاج و شوقي أبي شقرا، و تيار آخر يتمثل بكتاب الشعر

---

١) مفهوم قصيدة النثر في النقد العربي الحديث (رسالة ماجستير): ١٢١. وينظر مصدره.
٢) إشكالية قصيدة النثر بين المفهومين الغربي والعربي ، مجلة الموقف الأدبي، موقع اتحاد الكتاب العرب على الشبكة الدولية.

الحر الخالي من الوزن والقافية (free verse) و كان من أبرز رواده محمد الماغوط، و توفيق صايغ، و جبرا ابراهيم جبرا.

وقد أسهم هذا الخلط في ظهور ما أطلق عليه دارس آخر تسمية (إشكالية المصطلحات المجاورة) ويعني بها مجموع المصطلحات التي كثيرا ما تم تداولها في سياق الحديث عن قصيدة النثر، وقد أحصى الباحث المذكور ما لا يقل عن خمسين منها[1]. ولا بد من الإشارة الى أنَّ عددا غير قليل من هذه المصطلحات التي أحصاها الباحث لا تلتبس – اليوم- مع مصطلح قصيدة النثر، فهي إما أنْ تكون مقترحات بديلة للمصطلح المذكور لم تلقَ الشيوع كما هوالحال في مصطلح (الشعر بالنثر) و (النثيرة) و (النسيقة)، واما أنْ تكون مصطلحات أطلقت على أشكال تعبيرية أخرى قد تقترب من قصيدة النثر أو تشترك معها في بعض خصائصها، ولكنها لا تلتبس بها كما حاول الباحث أنْ يوحي بذلك، ولعل من هذه المصطلحات: (النثر الشعري) و(القصة الشعرية) و (المقالة الشعرية) و (الشعر المرسل) و (الخاطرة الشعرية).

إنَّ من يطلع على الجدل الدائر حول مصطلح قصيدة النثر في النقد العراقي الحديث يستطيع أنْ يرصد بسهولة مدى الإشكاليات التي رافقته منذ اقتراحه في ستينيات القرن الماضي، واستمرت معه في رحلته الزمنية الطويلة نسبيا الى يومنا هذا، فهوعلى الرغم من شيوعه واتساع رقعة استعماله حتى عند معارضي هذه القصيدة، مازال مصطلحا قلقا يحمل في طياته بذور جدل واختلاف بين الدارسين لا أظنه سينتهي في وقت قريب.

---

١) ينظر: مفهوم قصيدة النثر في النقد العربي الحديث، رسالة ماجستير، (الملحق): ١٢٥-١٤٦.

ثانيا: إشكالية التجنيس:

ذكرنا في الصفحات السابقة أنَّ قصيدة النثر أثارت منذ اقتراح مصطلحها لأول مرة إشكاليةً أخرى تتعدى المصطلح، و نعني بذلك إشكالية التجنيس، فهذه القصيدة بما جمعته في مصطلحها المذكور بين لفظتي (قصيدة) و (نثر)، وبتخلي شعرائها التام عن الوزن والقافية، واستعانتهم بالسرد والتقنيات النثرية في إنتاج نصوصهم الشعرية، فتحت الباب على مصراعيه لاجتهادات كثيرة فيما يتعلق بانتماء هذا النوع من الكتابة الى جنس أدبي بعينه.

فعلى الرغم من إطلاق أدونيس و رفاقه تسمية (قصيدة) على أنموذجهم المقترح، نجد أنَّ أولى الاعتراضات على إطلاق هذه التسمية جاءت من نازك الملائكة التي أصرت على أنَّ ما ينشره أدباء (شعر) تحت عنوان قصيدة النثر ليست له علاقة بالشعر، فهوبرأيها (نثر طبيعي) أو (اعتيادي) واحيانا (نثر جميل) وليس أكثر من ذلك، و هي من ثَمَّ تسخر من هذه الدعوة التي لم تجد لها غاية سوى أنْ تسمي النثر شعراً[1]. ولعل المعيار الذي اعتمدته الملائكة في القول بانتماء قصيدة النثر الى جنس النثر يتمثل في خلو هذه القصيدة من الوزن الذي أكدت هي في أكثر من مناسبة أنه عنصر مهم لا يمكن أنْ يُستغنى عنه عند إنتاج النص الأدبي ثم يُسمَّى الناتج بعد ذلك شعراً، ومن هذا المنطلق نجد أنَّ الملائكة حتى في حديثها عن الشعر الحر الذي كان لها فضل الريادة فيه نجدها تؤكد أنَّ هذا النوع من الشعر لم يخالف المعهود والمتعارف في الفكر النقدي العربي الذي يُميّز بوضوح بين الفرعين الرئيسين

---

١) ينظر قضايا الشعر المعاصر: ٢١٤-٢١٧.

للأدب " فهو شعر لأنه موزون يخضع لعروض الخليل ويجري على ثمانية من أوزانه "[1].

ويبدوانَّ خلو هذه القصيدة من الوزن الشعري ما زال الى اليوم عاملا حاسما في التأسيس لاتجاه نقدي يقوم على النظر إليها بوصفها كتابة تنتمي الى النثر أكثر من انتمائها الى الشعر، ومن هذا المنطلق نجد سامي مهدي يصف قصيدة النثر الأدونيسية بأنها " نثر أدونيسي عادي بما ينطوي عليه هذا النثر من لغة شعرية و ثراء صوري "[2]، ويصفها في موضع آخر بأنها " شكل تعبيري "[3]، ومثله فعل الناقد فاضل ثامر الذي أشار الى أنَّ افتقار هذه القصيدة الى الموسيقى والايقاع يجعلها تستحيل الى تجربة إبداعية تنتمي الى النثر، و هي من ثم لا يمكن أنْ تُقبل الا بوصفها (نصاً) أو (كتابةً)[4].

ولعل من الجدير بالذكر أنَّ الاتجاه المذكور يُقابل بآخر مضاد يبرز عند قسم مناصري هذه القصيدة و دعاتها، و هواتجاه يُصر على أنْ تُصنف قصيدة النثر ضمن الحقل الشعري بوصفها " شكلا من أشكال القصيدة الغنائية "[5]، وقد مرَّ بنا عند حديثنا عن المصطلح أنَّ الناقد الدكتور محمد صابر عبيد يُعوِّل في اتخاذه مثل هذا الموقف على تركيبة المصطلح التي تشي – على حد قوله – بتأكيد النوع من خلال تقديم كلمة (قصيدة) على كلمة (نثر). غير أنَّ هذا الرأي يمكن أنْ يواجه باعتراض من التيار المعارض الذي قد يرى أنَّ

---

١) قضايا الشعر المعاصر، ٢١٧.

٢) أفق الحداثة و حداثة النمط، ١٠٢.

٣) المصدر نفسه، ١٢٦. وينظر، إشكالية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، د. ستار عبد الله، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م، ١٠٨.

٤) ينظر، الصوت الأخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٢م، ٢٩٥، ٢٨٥.

٥) مفهوم قصيدة النثر في النقد العربي الحديث (رسالة ماجستير)، ١٠.

مسألة التقديم المشار إليها لا تحسم قضية الانتماء الى عالم الشعر، فإضافة (قصيدة) الى (نثر) في المصطلح المذكور قد تعني العكس مما ذهب إليه الدكتور عبيد، لأنَّ المتعارف في اللغة العربية أنَّ المضاف هوالذي ينتمي الى المضاف إليه ويكتسب صفاته كالتعريف والتخصيص و غيرها.

ويشير الدكتور عبيد فضلا عما تقدم الى أنَّ ثمة خصائص نصية وبنائية في هذه القصيدة تؤكد انتماءها الى عالم الشعر، ويذكر من هذه الخصائص وحدتها العضوية و كثافتها و توترها، مشيرا الى أنَّ استخدام النثر في كتابتها إنما يأتي في المقام الأول لغايات شعرية[1].

وفي السياق نفسه يؤكد الدكتور سرور عبد الرحمن أنَّ " قصور النعت... على (النثر) أي نعت القصيدة بالنثر ... يأتي على سبيل التخصيص، إذ لا يشترك النثر فيها بسوى بعض عناصره وليس كلها "[2]، ومن هذا المنطلق نجده يتوصل الى أنَّ النص المطروح بوصفه شعرا إنما يستمد هويته الشعرية من مقدار انتمائه الى الأسس النظرية للشعر ومقدار تنميطه بشكل معين يتخذه لذاته، مشيرا الى أنَّ هذه العملية هي التي أسهمت في ظهور الأنماط الشعرية المختلفة قديما و حديثا[3].

و ربما نستطيع القول إنَّ وجهة نظر أصحاب هذا الاتجاه تكاد تتأسس في مجملها على جهود أدونيس التنظيرية التي رافقت هذه القصيدة، هذه الجهود التي ما فتئت تؤكد " أنَّ بإمكان الكلام العربي أنْ يتجسد شعرا في بنية

---

١) ينظر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: ٧١. وينظر: البناء الفني في قصيدة الماغوط النثرية (أطروحة دكتوراه): ١٩.

٢) قصيدة النثر في الأدب العربي المعاصر (أطروحة دكتوراه): ١٢.

٣) ينظر: المصدر نفسه: ١٣.

كلامية غير بنية الوزن والقافية، أوالى جانبها، و هذا ما يوسّع حدود الممارسة، حدود الشعر في اللسان العربي، و حدود الحساسية الشعرية، و حدود الشعرية "[1]، و ربما يؤكد ما ذهبنا إليه كثرة الاستشهادات بنصوص أدونيس و كثرة الإحالات الى كتاباته التي تدعم توجههم مما ورد في سياق حديثهم حول هذه القضية.

واذا كان الاتجاهان السابقان قد شُرع بالتأسيس لهما في الوقت نفسه الذي أُسس فيه لقصيدة النثر، فإن اتجاها ثالثا قد بدأ يتضح في الأعوام الأخيرة من خلال النظر الى هذه القصيدة بوصفها ثمرة طبيعية للتقارب أوالتداخل بين الأنواع الأدبية، أوبين النثر والشعر على وجه التحديد، و هي من هذا المنظور تمثل " حالة مروق لا تشاكل الشعر، ولا تشاكل النثر، و هي تأسيس يمثل جلدا متلفا لجسم الشعرية الحي، حتى زعم أنَّ قصيدة النثر جنس مخنث ... مثل الحية، فيه صفات الشعر و صفات النثر معا.."[2]، وقد ذهب قسم من النقاد الى أنَّ جذور هذا التداخل في الأدب العربي تمتد الى العصر الجاهلي، وفي هذا السياق يشير الدكتور عبد الإله الصائغ الى أنَّ ثمة بوادر لهذا التداخل يمكن أنْ نوجزها – نقلا عنه – بشيء من التصرف:

١- عَدّ الرجز الذي يمثل – برأيه – تطورا نوعيا للسجع حلقة وسطى بين النثر والشعر (منزلة بين منزلتين)، و ذلك لأنه تطور تدريجيا باتجاه الشعر على الرغم من خروجه من رحم السجع بوصفه نثرا.

---

١) سياسة الشعر: ١٥. وينظر: قصيدة النثر في الأدب العربي المعاصر (أطروحة دكتوراه)، ٩. والقصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: ٧١-٧٣.

٢) دلالة المكان في قصيدة النثر: ٩-١٠. و هذا النص يكاد يكون مقتبسا بشكل حرفي (مع تغيير طفيف) من كتاب للدكتور عبد الله الغذامي و لكن من دون إحالة الى المصدر! ينظر: القصيدة والنص المضاد، د. عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤م: ١٤٦.

٢- تماهي المثل السائر مع الشعر، فأصبح الشعر يفكك نثرية المثل الشفاهي ويصبها في قوالبه، والمثل في هذه الحالة نثر في حاضنة الشعر.

٣- النص القرآني الذي عدَّ – بحسب قوله – جنسا ثالثا من بين أجناس ثلاثة هي (الشعر والنثر والقرآن).

٤- الموشحات التي ظهرت في العصر العباسي، وبؤرتها المتمثلة بـ (الخرجة)، و هي كلام نثري لهجوي[١].

ويبدوانَّ غاية الدكتور الصائغ من سرد هذه (البوادر) كانت إثبات أنَّ قصيدة النثر التي تكتب اليوم ليست بدعة يراد بها الإساءة الى الأدب العربي، ومن ثمَّ نجده يتساءل: " فأي غرابة أنْ يضم الشعر قصيدة النثر في حاضنته، و تراثنا فعل هذا قبلنا دون حرج "[٢].

لقد أدى إيمان عدد من مناصري قصيدة النثر في العراق بأنَّ هذا النوع من الكتابة واعني قصيدة النثر يجعل المتلقي " بمواجهة ما يمكن أنْ ندعوه هدم حدود النوع "[٣] الى القبول بأنْ توصف هذه القصيدة بكلمة (نص) مجردةً من أي إضافة أو وصف، فالنص – على حد قول الناقد الدكتور حاتم الصكر – " هوالاسم الجديد للعمل الأدبي شعرا و نثرا "[٤]، و ترى الدكتورة بشرى موسى صالح أنَّ " الهدفَ الأعلقَ بقصيدة النثر الكامنَ وراء هذا الضرب من الكتابة عند كتَّابها يتمثل بالسير بالكتابة الإبداعية

---

١) ينظر: دلالة المكان في قصيدة النثر: ١٢-١٣.

٢) المصدر نفسه: ١٣.

٣) مفهوم قصيدة النثر في النقد العربي الحديث (رسالة ماجستير): ١٠٣.

٤) ما لا تؤديه الصفة: ٩١. و من الجدير بالذكر أنَّ عددا من شعراء هذه القصيدة أخذوا يميلون الى استعمال مصطلح (نص) بدلا من (قصيدة نثر) عندما يقدمون قصائدهم. ينظر: دلالة المكان في قصيدة النثر: ١٠. والصوت الآخر: ٢٢٩.

الى حدودها غير المرئية والقبول بشرط الحداثة الى (لا منتهاه) وادراك المدى التجريبي المفتوح الذي تتيحه حالة الانفتاح والتنوع والتعدد بين الأجناس الأدبية المختلفة: شعر، رواية، مسرح، قصة ، سينما..الخ بل العلوم الإنسانية المختلفة في بعد معرفي آخر: التاريخ، الاقتصاد، الفلسفة، الجغرافية، التكنولوجيا، الخ على نحو لا يقدم نصا واحدا بل نص متعدد في وحدته، واحد في تنوعه، و ظهور ما يمكن تسميته بـ (النص المعرفي المفتوح) "[1]، و جدير بالذكر أنَّ ظاهرة انفتاح النص المشار إليها التي تعبر عنها مجموعة من المصطلحات التي أصبحت تطلق على قصيدة النثر في أكثر من مناسبة من قبيل (النص الجامع) و (النص المفتوح) و (الكتابة) و (الكتابة عبر النوعية) بات ينظر إليها اليوم من لدن بعض الدارسين بأنها تمثل إيذانا بذوبان قصيدة النثر، و تلاشيها بوصفها شكلا شعريا[2].

ويثير استعمال مصطلح (النص المفتوح) للتعبير عن قصيدة النثر إشكالية أخرى بدأت تظهر في السنوات الأخيرة، فقد تم إطلاق هذا المصطلح على نوع من الكتابة الشعرية المغايرة لقصيدة النثر وانْ كانت تشترك معها في بعضٍ من خصائصها، و هذا النوع من الكتابة معروف وراسخ في أوربا وفي أمريكا حيث صدرت هناك أعمال كثيرة من هذا الجنس الكتابي الذي كان يطلق على منتجيه تسمية (نصوصيون)، أما عربيا فإن التأسيس له بدأ منذ أواخر سبعينيات القرن الماضي من خلال

---

١) المرآة والنافذة، ١٩٨.

٢) ينظر، مفهوم قصيدة النثر في النقد العربي الحديث (رسالة ماجستير)، ١٢٩-١٣٠. وينظر مصدره.

الكتابات الإبداعية والتنظيرية لعدد من الحداثيين العرب، كأدونيس، و سليم بركات، ومحمد بنيس[1].

ويحاول الناقد خزعل الماجدي، و هومن أهم منظري هذا النوع من الكتابة عراقيا وعربيا، في بيانه الشعري الخامس (النص المفتوح: سينوغرافيا الفضاء الشعري) أنْ يبين الفروق بين هذا النوع من الكتابة وقصيدة النثر من خلال جدول تفصيلي تضمن خمس عشرة نقطة سنحاول نحن أنْ نعرض لعدد منها بشيء من الإيجاز:

١- إنَّ قصيدة النثر تمثل حلقة تطورية في تاريخ القصيدة العربية على الرغم من كونها شكلت قطيعة مع قصيدة الوزن، أما النص المفتوح فهويمثل انقطاعا شاملا عن مفهوم أو شكل القصيدة واعلان عن نهاية القصيدة وبداية لنمط جديد هوالنص أو نص الشعر.

٢- قصيدة النثر نظام شعري مغلق له بداية واستمرارية و نهاية، وله وحدة عضوية و كثافة و توتر، بينما يكون النص المفتوح نظاما شعريا مفتوحا له بداية و تفاصيل ولا تحده نهاية، بل يكون تائها وقابلا لنهايات كثيرة وبذلك يصبح أميبيا و غير محدد.

٣- تمتاز قصيدة النثر بقصرها النسبي وبساطة تكوينها، في حين يمتاز النص المفتوح بالطول الواضح والتكوين غير البسيط (المركب).

٤- تمتاز قصيدة النثر بكثافتها وبلورتها للفكرة الشعرية و ضغطها الشديد و صلادتها لأنها لا تميل الى الاستطراد والشرح. أما النص المفتوح،

---

[1]) ينظر: العقل الشعري (الكتاب الثاني)، خزعل الماجدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤م، ١٨١-١٨٢.

فهويمتاز بغباريته وامتداده وفضائه السينوغرافي و تشتيت الفكرة الشعرية و جعلها مثل دخان في فضاء و ربما ظهر الاستطراد أوالشرح.

٥- تعتمد قصيدة النثر على الاقتصاد اللغوي، ولا تهدر طاقاتها اللغوية كثيرا، و هي قصيدة معنى بالدرجة الأولى. أما النص المفتوح فهويعتمد على البذخ اللغوي ويسعى لتفجير اللغة و شحنها و تصادمها و هو نص لغوي بالدرجة الأولى.

٦- لا تحفل قصيدة النثر بالسرد والدراما الا بقدر كونهما وسيلة عابرة من وسائل إنتاج النص. أما النص المفتوح، فهويقوم بالأساس على السرد والدراما اللذين يعدان جزءاً أساسيا من أسلوبيته المميزة.

٧- تتبع قصيدة النثر نسق القصيدة الموزونة الى حد كبير. بينما يتبع النص المفتوح نسق النثر الكامل.

٨- الوحدة العضوية عنصر أساس في قصيدة النثر، و هي قصيدة تنموبوضوح و دقة ولا مجال للحذف أوالزيادة فيها. أما النص المفتوح فهويقوم على أساس التركيب العضوي والخلط الحر، ويمكن الحذف منه أوالإضافة عليه في سياق العمل[1].

ومما لا شك فيه أنَّ محاولات الماجدي هذه تتقاطع كليا مع مسألة تجنيس قصيدة النثر العربية بوصفها نصا مفتوحا، هذا التجنيس الذي يصطدم بمحاولات تأسيسية و تنظيرية لشكل كتابي يُراد له – في الأقل من لدن دعاته – أنْ يكون مغايرا لقصيدة النثر، واكثر منها انفتاحا، على الرغم من الإقرار بأن ظهوره كان نتيجة منطقية لتطور شكل من أشكال قصيدة

١) ينظر: العقل الشعري (الكتاب الثاني): ١٨٤-١٨٨.

النثر، و نعني به القصيدة الإشراقية[١]. و ربما أدى الأمر في بعض الأحيان الى خلاف بين الدارسين حول نصوص معينة لعل منها نص أدونيس (مفرد بصيغة الجمع) الذي عَده بعض الدارسين أنموذجا متقدما من قصائد النثر العربية، بينما عده القسم الآخر خروجا من قصيدة النثر الى ملحمية الكتابة[٢]، في حين عده قسم ثالث البداية الأولية لكتابة النص المفتوح عربيا ومثل هذا الكلام يمكن أنْ يقال عن نصوص أخرى لسليم بركات و غيره[٣].

ولعل الذي يرصد الجهد النقدي الدائر حول قصيدة النثر في السنوات الأخيرة يستطيع أنْ يلمس بوضوح أنَّ إشكالية تجنيس هذا النوع من الكتابة ما زالت تشغل حيزا مهما من تفكير الناقد العربي الحديث، وما زالت الاجتهادات تتوالى لحل هذه الإشكالية، و ربما تمثلت آخرها في الدعوة الى تصنيف القصيدة بوصفها جنسا مستقلا و كتابة إبداعية عابرة للأنواع، أو كتابة خنثى كما وصفها الناقد الفلسطيني عز الدين المناصرة[٤] . ومما لا يخفى أنَّ مثل هذه الدعوة كانت تستند الى طبيعة قصيدة النثر نفسها، هذه القصيدة التي أفادت من خصائص أكثر من نوع أدبي واحد، حتى باتت – على حد قول الدكتور رزاق الحكيم – " تختزل جميع الممارسات الإبداعية و توحد بينها في نص أدبي واحد، ففيها جماليات الشعر وايحاءاته، و رموزه واشاراته من خلال الجملة الشعرية، وفيها روح القصة والرواية والسرد، وفيها عنصر الإيقاع

---

١) ينظر: المصدر نفسه: ١٨١.

٢) ينظر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: ٧٦. وينظر مصدر ن.

٣) ينظر: العقل الشعري (الكتاب الثاني): ١٨٢.

٤) ينظر: إشكاليات قصيدة النثر: ٦٣، ٧٩، ٥٣٢.

الناتج عن العلاقات الحميمة بين الجمل والأنساق اللغوية، واصوات الحروف، والمتخيل الموسيقي الذي تترصده العين دون الأذن "[1]

ويبدوانً هذا التوجه بدأ - اليوم - يلقى نوعا من القبول حتى بين شعراء هذه القصيدة والنقاد المتعاطفين معها في العراق، و ربما تشهد على ذلك الدعوة الى عد قصيدة النثر " جنسا رابعا مضافا إلى جنس الشعر و جنس السرد و جنس الدراما "[2]، و هوما عبر عنه البيان الشعري الموسوم (الجنس الرابع)* الذي وقع عليه عدد من الشعراء والنقاد العراقيين الذين كان لقسم منهم تجارب معروفة في كتابة هذه القصيدة، فهذه الدعوة تنطلق أساساً من الإيمان بأنَّ قصيدة النثر المكتوبة اليوم لا يمكن أنْ تصنف ضمن أيٍّ من الأجناس الثلاثة المتوارثة منذ أرسطو، و هي من ثمَّ " جنس رابع يحاور أجناس حاضنة الأدب (الثلاثة) لتفادي حاضنة الشعر التي لم ترحب به يوما الا على مضض "[3].

و ربما يمثل هذا البيان المقتضب المكتوب بلغة شعرية نوعا من ردة الفعل تجاه الأصوات النقدية المتطرفة في موقفها من قصيدة النثر، سواء أكانت هذه الأصوات معارضة لها أم مناصرة، وليس أدل على هذا من قول الموقعين على

---

١) من شهادة بعنوان: النثر الشعري بدلا من قصيدة النثر، للدكتور عبد الرزاق الحكيم، منشورة في كتاب إشكاليات قصيدة النثر: ٤٠٢.

٢) مدار الصفصاف، قصيدة الشعر، (الاتجاه، الجذور، الرؤية، التجربة)، تحرير: نوفل أبو رغيف، وفائز الشرع، الجزء الأول، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م: ٥٨.

*) نشر في جريدة الزمان الدولية، العدد: ٢٨٩٢، بتاريخ: ٢٠٠٨/٥/١م. و قد ذيل بتوقيع كل من: د. مشتاق عباس معن ، و د. فائز الشرع ، و د. أحمد ناهم ، و د. علاء جبر الموسوي الناجي ، و حسن عبد راضي ، و حسن قاسم ، واحسان التميمي ، و مهند طارق ، وامجد حميد التميمي ، و قاسم السنجري ، و علاوي كاظم كشيش ، و سلام محمد البناي ، و صلاح السيلاوي ، واحمد حسون ، و محسن تركي ، و علي محمد سعيد ، و عقيل أبو غريب ، و حسين رضا ، و حسن الكعبي ، و علي أبوبكر.

٣) الجنس الرابع (بيان شعري)، جريدة الزمان.

البيان في ديباجته التي اتهموا فيها على السواء خصوم هذه القصيدة ممن يسعون الى إخراجها من جنس الشعر، وانصارها ممن يصرون على انتمائها إليه بالخضوع للنظرة القديمة التي ترى أنَّ الشعر أرفع منزلة من النثر: " لم نفارق أتون القدامى حتى ونحن ندخن سيجارة الحداثة ، فنحن ما زلنا نمارس لعبة المدنّس والمقدّس ، ونحارب المفهوم الطبقي ونحن منغمسون فيه حدّ اللذة ، ما زلنا نحلم بسحرية فوقية للشعر على كل ما ننتجه من إبداعات ، بحيث استحال روحاً لكل بديع ..."[1]، وبعد استشهاد بنصوص نقدية لأدونيس والغذامي و حاتم الصكر تؤكد اشتمال قصيدة النثر على خصائص أكثر من نوع أدبي، و تشير الى إشكالية تجنيسها منذ مرحلة التأسيس مطلع ستينيات القرن الماضي، يقرر الموقعون على البيان ما ذكرناه، على الرغم من أنهم لم يذكروا الأجناس الأدبية الثلاثة التي أصبحت قصيدة النثر رابعة لها في البيان، و كأن هذه الأجناس من المسلمات التي لا يختلف عليها النقاد اليوم، ومن هذا المنطلق يغدو – وفق تصورهم – من الممكن حل إشكالية التجنيس التي جوبهت بها قصيدة النثر منذ ظهورها حتى يومنا هذا، فليس هنالك من ضير" في أنْ يكون (شاعر/ كاتب) قصيدة النثر (ناصا) ليركز في قيعة طاعنة بالجديد والمغايرة "[2].

ومما لا شك فيه أنَّ الوصول الى قناعة تامة بالأفكار التي دعا إليها الموقعون على (الجنس الرابع) أمر لا يمكن أنْ يتحقق بمجرد إصدار بيان شعري أو حتى مجموعة من البيانات، بل هويحتاج الى جهد نقدي يتجاوز اللغة الحماسية والروح الشعرية التي طغت على البيان المذكور، و هوما نعتقد أنهم

---

١) الجنس الرابع (بيان شعري)، جريدة الزمان.

٢) المصدر نفسه.

– أوبعضهم في الأقل – لا يغفلونه، أويتجاهلونه، و ربما سيطلع علينا أحدهم بما يعزز القناعة التي توصلوا إليها عبر جهد نقدي مكتوب بلغة علمية تتجاوز النبرة الحماسية و روح الشعارات، وعندها يكون لكل حادث حديث.

وبالمقابل من هذا الرأي يرفض قسم من النقاد العراقيين أنْ تُصنَّف قصيدة النثر بوصفها جنسا ثالثا أو رابعا، ويصرون على انتمائها الى جنس الشعر، مؤكدين أنَّ " قصيدة النثر لها شكلها وانْ كانت أكثر الأنواع الشعرية المعروفة قابلية على الإفادة مما حولها من فنون، لكنها في نهاية الأمر – مهما شرقت في أرض الفنون الأخرى و غربت – يجب انْ تقنع قارئها بأنَّ ما يتلقاه شعرا "[1]، وعندها " يمكن النظر الى قصيدة النثر بوصفها الاستمرار الحيوي والحي لألق ديوان العرب وعطائه، ولا داعي لأن نعده بإزاء ذلك جنسا ثالثا جديدا "[2]

و ربما نستطيع القول إنَّ ما تقدّم قد يعكس جانبا مهما من الحيوية التي تعامل بها النقد العراقي مع قصيدة النثر منذ مرحلتها التأسيسية مطلع ستينيات القرن الماضي، وقد كانت مسألة التجنيس التي عرضنا أهم الآراء التي دارت حولها موضعا لجدل نقدي واجتهادات متعددة مازالت مستمرة الى اليوم، ولا أظنها ستنتهي قريبا، ولكنها في الوقت نفسه قد لا تعني شعراء هذه القصيدة بشيء، هؤلاء الشعراء الذين حاول بعضهم أنْ ينأى بنفسه عن أيِّ جدل يدور حول هذه القصيدة، أو تسميتها، أو وصف مبدعها، أواشكالية تجنيسها، ولعل خير شاهد على هذا التوجه ما نُقل عن أحد أبرز شعرائها الرواد، و هومحمد الماغوط الذي أعرب عن عدم الارتياح للجدل الدائر حول

---

١) الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر: ٢٠. واشكاليات قصيدة النثر: ٤٣٦.

٢) المصدر نفسه: ٢١. واشكاليات قصيدة النثر: ٤٣٦.

تجنيس النصوص الشعرية التي كان يكتبها، فما كان منه الا أنْ صرَّح قائلا:
" أنا أكتب نصوصا، قِطعاً، فليسمها النقاد ما يشاؤون، ولن أغضب إذا قيل إنني لست شاعرا، وانما كاتب نصوص.."[1]، و هذا لعمري رأي فيه شيء من سعة الأفق القائمة علي إيمان المبدع بما يكتب بصرف النظر عن اختلاف النقاد حول إيجاد مسمى محدد للنص المكتوب الذي يبقى هوالمحك في نهاية الأمر.

---

١) إشكاليات قصيدة النثر، ٢٢٥.

المبحث الثاني

إشكالية الإيقاع

لعل قضية الإيقاع أوالإيقاع الداخلي هي القضية الأهم في الجدل النقدي الدائر حول قصيدة النثر العربية سواءٌ عند أنصارها أم معارضيها، فدعاة هذه القصيدة ومناصروها يؤكدون اشتمالها على إيقاعها الخاص الذي يَرونه مختلفا اختلافا جذريا عن إيقاع الشعر العمودي، أما معارضوها فيرون أنَّ هذا الإيقاع ليس حقيقيا وما هوالا وهم انخدع به دعاة هذه القصيدة ومناصروها و حاولوا أنْ يخدعوا الآخرين به. وقبل أنْ أشرع بمناقشة الآراء التي قيلت حول قضية الإيقاع في قصيدة النثر أجد من المناسب أنْ استهل هذه المناقشة بإيجاز في المفهوم العام للإيقاع الشعري محاولا تلمس علاقته بالعروض من جهة وبالموسيقى من جهة ثانية.

يمكن القول إنَّ الإيقاع يُعَدُّ من أكثر المفاهيم إشكالاً و غموضاً، واكثرها إثارة للجدل والاختلاف بين النقاد والمتخصصين، فهوما زال الى اليوم " واحدا من المصطلحات النقدية التي تُستعمل في الغالب استعمالات ملتبسة، أو غير دقيقة "[1]، إذ نجده " يفتقد في طروحات كثير من النقاد الى الدقة والشمول والتحديد، ويبدوانَّه لن يكتسب وضوحا مرموقا في القريب العاجل لما يحيطه من غموض مفهومي ناتج عن اختلاف و تباين النظر النقدي فيه "[2]. ويبدو –

---

١) الإيقاع والزمان، كتابات في نقد الشعر، جودت فخر الدين، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٥م، ٧.

٢) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ١٥. وينظر: إشكالية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ٩٩-١٠٠.

أيضاً - أنَّ مسألة الغموض هذه ليست مقتصرة على العرب وحدهم، فقد أشار الغربيون الى اللبس الذي يحيط بلفظة الإيقاع وقد ربطوا هذا اللبس بمفهوم الشعر نفسه الذي وصفوه بأنه غير ثابت، ومتغير بتغير الزمن[1].

ولو تحرَّينا مفهوم الإيقاع في الفكر النقدي العربي القديم لوجدناه مرتبطا ارتباطا وثيقا بالموسيقى أولا وبالوزن (العروض) ثانيا، وفي هذا السياق يقول أحمد بن فارس " إنَّ أهل العروض مجمعون على أنَّه لا فرق بين صناعة العروض و صناعة الإيقاع. الا أنَّ صناعة الإيقاع تُقسِّم الزمان بالنغم، و صناعة العروض تُقسِّم الزمان بالحروف المسموعة "[2]، و ربما كان إيمانهم بهذه العلاقة سببا للقول بأنَّ مبتكر العروض العربي الخليل بن أحمد الفراهيدي كانت " له معرفة بالإيقاع والنغم، و تلك المعرفة هي التي أحدثت له علم العروض فإنهما متقاربان في المأخذ "[3]. واذا كان الأصل في استعمال لفظة الإيقاع عند العرب مرتبط بالموسيقى والنغم، فإننا نجدهم يستعملونها في بعض الأحيان للتعبير عما يحدثه الوزن الشعري من موسيقى، وفي هذا السياق يقول ابن طباطبا العلوي " وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه "[4]، وقد ذهب قسم منهم الى عد الوزن والإيقاع شيئاً واحدا، ومن هؤلاء ابن سينا الذي نجده يُعرِّف الشعر بأنه "

---

١) ينظر: ما لا تؤديه الصفة: ٢٩-٣٠. و قضايا الشعرية: ٤٢.

٢) الصاحبي في فقه اللغة، أحمد بن فارس، تحقيق: أحمد صقر، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٧٧م: ٤٦٧.

٣) وفيات الأعيان وانباء أبناء الزمان، ابن خلكان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت- لبنان، د. ت: ٢/ ٢٤٤. و قد ذكر ابن منظور في (لسان العرب) أنَّ الخليل ألَّف كتابا في اللحن والغناء سماه (كتاب الايقاع). ينظر: لسان العرب: ابن منظور: مادة (وقع).

٤) عيار الشعر، محمد أحمد بن طباطبا العلوي، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان: ٢١. وينظر: شرح ديوان الحماسة: ١٠.

كلام مخيَّل، مؤلف من أقوال موزونة متساوية "[1]، ثم يردف هذا التعريف قائلا " ومعنى كونها موزونة أنْ يكون لها عدد إيقاعي. ومعنى كونها متساوية هوانْ يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإنَّ عدد زمانه مساولعدد زمان الآخر "[2].

ويبدوانَّ الفكر النقدي العربي الحديث لم يستطع هو كذلك أنْ يتجاوز إشكالية العلاقة بين الوزن والإيقاع، إذ ما زال قسم من النقاد المعاصرين يُصرُّ على الربط القسري بينهما، ويرفض أي حديث عن الإيقاع بمعزل عن الوزن، فالإيقاع الشعري – بحسب هذه الفئة من النقاد – " إيقاع وزني، كميا كان أم نبريا، أي إنه منتظم، أوعلى قدر عال من الانتظام "[3] وقد أشاروا الى أنَّ هذا الإيقاع " لا يبقى إيقاعا، ويكف عن أداء وظائفه (النغمية والتنظيمية والتعبيرية) إذا لم يتوافر فيه عنصر الانتظام، لأنه هومنبعها الأول، و هي تصدر منه متداخلة مع بعضها "[4]. ويذهب قسم آخر من النقاد الى القول إنَّ الوزن ليس الا عنصرا واحدا من عناصر الإيقاع الشعري، لأنَّ هذا الإيقاع يقوم – بحسب هذه الفئة – على علاقات خاصة بين مستويات متعددة في النص الشعري كالمستوى النحوي، والمستوى البلاغي، والمستوى العروضي، وغيرها، وقد تمت الإشارة في هذا السياق الى أنَّ القصائد قد تشترك في البحر الشعري الواحد، ولكنها تكون ذات إيقاع مختلف لاختلاف التجربة التي أحاطت بكتابتها، فالبحر الطويل عند امرئ القيس هو نفسه عند المتنبي من وجهة

---

١) كتاب الشفاء (فصل في الشعر مطلقا واصناف الصيغ الشعرية)، ابن سينا. ضمن كتاب (فن الشعر) لأرسطو،١٦١-١٦٢. وينظر، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، أبو محمد القاسم السلجماسي، تقديم وتحقيق، علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط - المغرب، الطبعة الأولى،١٩٨٠م، ٢١٨، ٤٠٧.

٢) كتاب الشفاء، ٤٠٧.

٣) أفق الحداثة و حداثة النمط، ١٠٧.

٤) المصدر نفسه، ١٠٥.

عروضية، ولكنه ليس كذلك من وجهة إيقاعية[1]. و ربما قاد هذا الأمر الى البحث عن عناصر إيقاعية يشتمل عليها الشعر غير الوزن، ولا سيما أنَّ القدماء أنفسهم أشاروا الى مثل هذه العناصر من دون أنْ يذكروها صراحة، وقد ذُكر في هذا السياق أنَّ البحتري استوفى في شعره من هذه العناصر ما لم يستوفه غيره من الشعراء حتى " كان النقاد يقولون إنَّ بشعره صنعة خفية "[2]. وقد توافق عدد من النقاد المعاصرين على إطلاق تسمية الايقاع الداخلي على ما تم الحديث عنه أوالإشارة إليه من عناصر إيقاعية غير الوزن في القصيدة، ولكن الإشكالية التي ارتبطت بهذا النوع من الايقاع هي صعوبة تحديده أوقياسه، فهواكثر تعقيدا واشد غموضا من مصطلح الايقاع مجردا، و ربما نتج عن هذا الغموض تباين كبير بين النقاد في تحديد مظان هذا الايقاع في النص الشعري، فذهب قسم منهم مذهبا بلاغيا واخذ يبحث في موسيقى الكلمة ومدى خلوها من التنافر بين أصوات الحروف، وابتعادها عن الغرابة، و غيرها من الشروط التي ذكرها البلاغيون لفصاحة الكلمة، فضلا عن البحث في المحسنات اللفظية كالجناس والطباق و غيرها ، و توجه قسم آخر الى البحث عما سمّاه التجمعات الصوتية المتماثلة التي يرى أنها تتحقق من خلال تكرار بعض الأصوات والأحرف في النص الشعري بطريقة معينة[3].

مقولة الإيقاع الداخلي إذن ليست حكرا على قصيدة النثر، فهي قد استعملت من لدن العديد من الدارسين لبيان عناصر إيقاعية غير مرتبطة

---

١) ينظر: الإيقاع والزمان: ٣٩.

٢) بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، يوسف حسين بكار، دار الأندلس للطباعة والتوزيع، بيروت- لبنان، الطبعة الثانية، ١٩٨٢م: ١٤٥. وينظر: الايقاع في الشعر العربي، عبد الرحمن آلوجي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٨٩م : ٧٦-٧٨.

٣) ينظر: الايقاع في الشعر العربي: ٦٤. وبناء القصيدة في النقد العربي القديم: ١٩٧. والقصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: ٥٩-٦٠.

بالوزن العروضي في الأنواع الشعرية السابقة كالشعر العمودي والشعر الحر، ولكن الذي يبدوانّ التوظيف الأهم لهذه المقولة جاء مع دعاة قصيدة النثر وانصارها الذين أخذوا يرددون " إنّ ما يطلق عليه اليوم (الايقاع الداخلي) يرتبط بالحديث عن قصيدة النثر "[1]، و ربما من هذا المنطلق شغلت فكرة هذا الايقاع حيزا مهما من الجهد النقدي والتنظيري الذي رافق الدعوة الى كتابة القصيدة المذكورة.

ومما لا يخفى أنّ مرحلة التأسيس لمقولة الإيقاع الداخلي لقصيدة النثر العربية قد بدأها أدونيس في مقالته الرائدة المار ذكرها، ويبدوانّه في مقالته التأسيسية هذه حاول أنْ يستبق آراء المعترضين على مشروعه، هؤلاء المعترضين الذين ما انفكوا يؤكدون أنّ الوزن والقافية يوفران عنصرا موسيقيا لا يمكن الاستغناء عنه في كتابة الشعر، وقد جاء رد أدونيس عليهم من خلال الإشارة الى أنّ قصيدة النثر وانْ كانت تخلت عن الوزن فإنها لم تتخلَ عن الجانب الإيقاعي للشعر، و هوفي هذا السياق يؤكد " إنّ الشعر لا يحدد بالعروض، و هواشمل منه، بل إنّ العروض ليس الا طريقة من طرائق التعبير الشعري "[2]، ولبيان رأيه في علاقة الشعر بالموسيقى يذكر أدونيس أنّ نشأة الشعر لا بد أنْ تكون مرتبطة بأصل موسيقي، وانّ تكرار الصوت في فواصل منتظمة، و تساوي اللحظة الموسيقية في الأبيات التي يحققها الوزن الشعري المقنن توفر للشعر عنصرا موسيقيا يقرُ بأنه ضرورة من ضرورات الشعر، ولكنه من جهة ثانية يؤكد أنّ " إيقاع الجملة، وعلائق الأصوات، والمعاني والصور، و طاقة الكلام

---

١) قصيدة النثر في الأدب العربي الحديث (رسالة ماجستير)، ١٤٧.

٢) في قصيدة النثر، مجلة (شعر)، ٧٥.

الإيحائية، والذيول التي تجرها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلونة المتعددة – هذه كلها موسيقى، و هي مستقلة عن موسيقى الشكل المنظوم.."[1].

ويرى أدونيس ومثله رفيقه أنسي الحاج أنَّ لقصيدة النثر إيقاعا متنوعا مختلفا عن الإيقاع القديم الذي يصفه الثاني بأنَّه مفروض على القصيدة من الخارج[2]، ويذكر أدونيس أنَّ هذا الإيقاع " يتجلى في التوازي والتكرار والنبرة والصوت و حروف المد و تزاوج الحروف و غيرها "[3].

وقد وجدت آراء أدونيس حول قصيدة النثر وإيقاعها الخاص المختلف عن إيقاع الشعر العمودي صداها عند مناصري قصيدة النثر العربية الذين أخذوا يرددون مقولات من قبيل " الشعر إيقاع لا عروض "[4] و " إنَّ الوزن ما هوالا صورة الإيقاع... و هو جزء من الإيقاع. فالإيقاع سابق للموسيقى والشعر "[5]. و كانت لعدد من هؤلاء المناصرين محاولات واجتهادات أخرى سعوا من خلالها الى إقناع الآخرين بتوافر قصيدة النثر على إيقاعها الخاص، وقد استعان عدد منهم لتحقيق هذه الغاية بدراسات لنصوص عدد من شعرائها، ولعل مما يلاحظ على هذه الجهود أنها لم تختلف كثيرا عن جهود أدونيس السابقة، بل هي في كثير من الأحيان لم تزد على أن تكون " صدى لآراء أدونيس أو تعليقات تنطوي على الكثير من المغالطة والتمحل "[6]. ومما لا يخفى أنَّ هذا الخطاب النقدي تضمن إشارات لا تخلومن أهمية الى عناصر إيقاعية يمكن رصدها في

---

١) المصدر نفسه، ٧٧.

٢) ينظر: لن، ١٢.

٣) في قصيدة النثر، مجلة (شعر)، ٨٠.

٤) الشعر العربي الحديث (٣)، الشعر المعاصر، محمد بنيس، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية، ٢٠٠١م، ٤١.

٥) ما لا تؤديه الصفة، ٢٩-٣٠.

٦) إشكالية الحداثة في الشعر العربي الحديث، ١١٠.

عدد من القصائد النثرية التي اختيرت بعناية وقصديه، ولكنه بالمقابل من ذلك لم يُفلح في وضع ضوابط محددة لهذا الإيقاع، ومن ثمَّ لم يستطع إقناع الآخرين بما ذهب إليه من آراء، وقد كانت هذه حال معظم من درس إيقاع هذه القصيدة من النقاد العرب ومنهم النقاد العراقيون الذين سنعرض لآرائهم الآن.

يقف الدكتور حاتم الصكر في مقدمة النقاد العراقيين الذين حاولوا دراسة إيقاع قصيدة النثر العربية، وقد جاءت محاولته هذه مقترنة بدراسة نصوص مختارة لثلاثة من شعرائها البارزين، و هم محمد الماغوط، وانسي الحاج، وادونيس، وقبل أنْ يشرع بقراءته النقدية للنصوص المذكورة، يقرُّ الصكر بصعوبة المهمة التي تقع على عاتق من يبحث في إيقاع قصيدة النثر أوالإيقاع عامة، فموضوع البحث هذا يدخل – على حد قوله – " ضمن ما لا يوصف رغم أنه يدرك بالمعرفة "[1]. ولعل أولى الإشكاليات التي انطوى عليها جهد الناقد المذكور تتمثل في إشارته الى " أنَّ الإيقاع الداخلي يأتي غالبا تعويضا عن الإيقاع الخارجي الغائب في النصوص الحديثة، وعدم توفره في نماذجها المتنازلة عن صدى القافية و رتابة التفعيلة.. مما يجعل الإيقاع الداخلي يؤدي وظيفة تكوينية بازاء المهمة الإطارية للإيقاع الخارجي "[2]، فهذا الكلام لا يمكن أنْ يمر من دون مناقشة، لأنه – كما سيتضح الآن – ينطوي على مغالطة و تمحل كبيرين، واول ما يؤكد هذه المغالطة أنَّ الناقد أصدر حكما مطلقا عندما افترض منذ البدء أنَّ ما سمّاه الإيقاع الخارجي (الوزن) أصبح غائبا عن النصوص الحديثة، و كأنه بذلك يريد أنْ يربط الحداثة

---

١) ما لا تؤديه الصفة، ٣٧.

٢) ما لا تؤديه الصفة، ٣٢. وينظر مصدره.

الشعرية بالتخلي عن الوزن و ربما بقصيدة النثر نفسها، و هوامر غير دقيق، لأن الحداثة لا يمكن أنْ ترتبط بشكل معين دون سواه، ولعلنا نستطيع أنْ نستدل على ما قلناه بأنَّ عددا من شعراء قصيدة النثر العرب (و هم دعاة متحمسون للحداثة الشعرية) ما زالوا يكتبون القصيدة الموزونة، وفي مقدمة هؤلاء أدونيس نفسه، فكيف يكون التخلي عن الوزن مقياسا للحداثة الشعرية مع أنَّ دعاة هذه الحداثة أنفسهم لم يتخلوا عنه كليا فيما يكتبون؟ إننا – في حقيقة الأمر – نلمس في كلام الدكتور الصكر هذا حماسة زائدة و ربما انحيازا واضحا الى شكل كتابي اعتمادا على معيار مسبق هوالتخلي عن الوزن، و هذا الموقف قد لا يكون مختلفا عن موقف خصوم قصيدة النثر و رافضيها الذين انتقدهم هو نفسه في موضع آخر من كتابه لأنهم يشترطون الوزن معيارا للقبول بانتماء الكتابة الى جنس الشعر[1].

و ثاني الإشكاليات التي انطوى عليها كلام الدكتور الصكر تتمثل في عده الإيقاع الداخلي بديلا عن الإيقاع الخارجي الغائب عما سمّاها النصوص الحديثة التي تنازلت عن (صدى القافية و رتابة التفعيلة)، و هويؤكد في هذا السياق فضل الإيقاع الداخلي على الإيقاع الخارجي، فالأول يؤدي – بحسب قوله – وظيفة تكوينية بينما يؤدي الثاني مهمة إطارية. ومن الواضح أنَّ هذا الكلام ينطوي على تناقض لا يمكن تجاوزه، فإذا كانت مهمة الإيقاع الخارجي إطارية كما يدعي، لماذا إذن يبحث شعراء قصيدة النثر عن تعويضه بالموسيقى الداخلية؟ و هل يمكن – حقا – أنْ يكون الإيقاع الوزني إطارا لا غير في الشعر الموروث بصورة مطلقة وبمستوى التعميم نفسه الذي وجدناه عند الباحث؟! إنه من غير المقبول حتما أنْ نجرد الإيقاع الوزني من كل وظيفة يؤديها في

---

١) ينظر، المصدر نفسه، ٢٨-٢٩.

الشعر و ندعي أنّه ليس سوى إطارا تُؤطر به القصيدة، كما أنه من غير الصحيح أنْ تُبسَّط المسألة التي يعترف دعاة قصيدة النثر أنفسهم بمدى تعقيدها ويزعم أنَّ للإيقاع الداخلي أفضلية على الإيقاع الخارجي حتى قبل أنْ يقتنع الآخرون بوجوده أصلاً ، ولعل الأجدر في هذا السياق أنْ ينصرف الجهد الى إثبات وجود هذا الإيقاع أوفي الأقل الوصول الى ضوابط تمكن الآخرين من تلمسه والإقرار بوجوده قبل أنْ ندعي أفضليته على سواه.

ولعل الجزء الأهم في جهد الدكتور الصكر يكمن في محاولته إقناع المتلقي بتوسُّع مفهوم الإيقاع في الفكر النقدي العالمي المعاصر، وقد كانت له في هذا السياق التفاتات الى جهود الشكلانيين الروس الذين ينقل عنهم " استنتاجهم أنَّ الخطاب يمكن أنْ يبقى شعرا حتى مع عدم المحافظة على الوزن "[1]، و هويرى أنَّ المبدأ الذي يؤديه الإيقاع يتمثل بالانسجام الذي يمكن أنْ يتحقق بطرائق عديدة ليس الوزن الا واحدا منها، وانطلاقا من إيمانه بأنَّ هذا الانسجام يمكنْ أنْ يتحقق في غير الشعر كما يتحقق فيه، ينتهي الدكتور الصكر الى نتيجة مفادها أنَّ مفهوم الإيقاع لم يعد محصورا بالشعر، وانه تجاوزه الى النثر والفنون الأخرى، حتى أصبح شائعا الحديث عن إيقاع للوحة وايقاع للمسرحية وايقاع للنثر الفني، و هذا كله – برأيه - يؤكد شمولية الإيقاع وعدم صحة محاولات تحديده بأعداد أوانغام معينة [2]. من هذا المنطلق تبدومهمة الدكتور الصكر في البحث عن إيقاع قصيدة النثر ليست بالعسيرة ، بل هي، وفق هذا المنظور، تكاد تتحقق بمجرد الكشف عن انسجام معين

---

١) ما لا تؤديه الصفة، ٢١.

٢) ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

أوعلاقات صوتية أو دلالية بين مكونات النص الأدبي، ويكفي بعد ذلك القول إنَّ هذا الانسجام و هذه العلاقات هي التي تؤلف الإيقاع الداخلي له.

وبعد أنْ ينتهي من الجانب التنظيري لبحثه ينتقل الدكتور الصكر الى التطبيقات التي استهلها قبل أنْ يشرع بدراسة قصائد الشعراء الثلاثة المذكورين، بدراسة لنص صوفي من (كتاب المواقف والمخاطبات) للنفري، وقد حاول الناقد أنْ يرصد علاقات التوازي والتضاد بين مكونات النص المذكور، فضلا عن محاولته رصد نسقي التكرار والتعاقب، ليتوصل من خلالها الى بنيته الإيقاعية التي و جدها تقوم على ما سمّاه (إيقاع الفكرة)، أما المستوى الصوتي للإيقاع، فقد جاءت الإشارة إليه بشكل مقتضب من خلال الجزء الأخير من نص النفري (يا عبدُ قد رأيتني في كل قلب فدلّ كلّ قلب عليَّ لا على ذكري لأخاطبه أنا فيهتدي، ولا تدله الا عليَّ فإنك إنْ لم تدله عليَّ دَللته على التيه فتاه عني و طالبتك به)، إذ وجد الناقد في تكرار الجار والمجرور تجسيما للصوت الموجّه للخطاب من خلال التركيز على ضمير المتكلم (الياء) وما يقابله من ضمائر أخرى[1].

أما قصيدة الماغوط (أغنية لباب توما) فقد كانت أول النصوص الشعرية التي حاول أنْ يدرس بناءها الإيقاعي، واستهل الناقد جهده هذا بملاحظة مهمة لافتا النظر الى المفارقة المقصودة التي يحققها عنوان القصيدة " فهي أغنية لا تقدم إيقاع الأغنية الشائعة. أغنية تطرح الوزن والقافية والمجانسات الزاعقة، و هي موجّهة الى (باب توما) المكان الذي سنكتشف منذ البيت الثالث أنّ الحزن يجلل عيون نسائه، ولا شيء فيه يستدعي الغناء والفرح..."[2]، و كما

---

١) ينظر، ما لا تؤديه الصفة، ٣٨. وينظر نص النفري في الصفحة نفسها.

٢) المصدر نفسه، ٤٠. وينظر نص القصيدة في الصفحة السابقة.

هوالحال في النص السابق يضع الدكتور الصكر يده على مجموعة من علاقات التوازي والتكرار بين مكونات القصيدة، ويشير الى أنَّ هذه العلاقات أسهمت مع إيقاع الحزن (عيون النساء الحزينة، ومخاطبة الأم) التي لوَّنت النص، في إنتاج الإيقاع العام الذي ساد القصيدة و هوايقاع التناقض القائم على الصور الحادة المتنافرة الذي لخصه الناقد بما سمّاه جملة النص الكبرى: (جمال الفقر وعذابه)[1]. و ربما اتضح لنا – الآن – أنَّ الإيقاع الداخلي الذي لمسه الدكتور الصكر في كل من النصين السابقين يكاد يتأسس في مجمله على مقولة (إيقاع الأفكار) التي نقلها عن *رتشاردز*[2]، ولعل هذا ما سيتضح لنا بصورة جلية عندما نقرأ تحليله لقصيدتي أُنسي الحاج، وادونيس.

ففي تحليله لأُولاهما (قصيدة أُنسي الحاج)، يبحث الناقد في العلاقات الداخلية بين ما أسماه الجمل الشعرية الصغرى في النص، وما ترتبط به هذه الجمل بمجموعها من علاقة بكلية النص، لافتا النظر في الوقت نفسه الى أنساق التوازي التي أسهمت في تأليف تلك الجمل الصغرى. و كما هوالحال في القصيدة السابقة، لا يغفل الدكتور الصكر الإشارة الى عنوان النص (خطة) الذي يراه موجها قويا له دور فاعل في إنتاج إيقاع النص و دلالاته، فهذه (الخطة) تشبه ما يحدث في الحرب، وقد عمد الناقد إثر ذلك الى دمج الجملتين (١،٣) ليؤلف منهما جملة كبرى تُعرِّفنا على ما كانت تفعله المرأة:

– كنتِ تصرخين بين الصنوبرات، يحمل السكون رياح صوتكِ الى أحشائي: تعالَ يا حبيبي!

---

١) ينظر: المصدر نفسه، ٤٠-٤١.

٢) ينظر: مبادئ النقد الأدبي، *رتشاردز*، ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٣م، ١٩٧.

وبالمقابل من هذه الجملة الكبرى، يؤلف الناقد جملة ثانية عبر دمج الجملتين (٢،٤)، و هذه الجملة تعرفنا بما كان يفعله الرجل:

- كنتُ مستترا خلف الصنوبرات، أختبئُ، أتلقى صراخكِ واتضرع كي لا ترينني، فأجيءُ إليكِ، فتهربي(كذا)[1].

ينتهي الدكتور الصكر بعد ذلك الى أنَّ التوازي الدلالي والتركيبي بين الجملتين المذكورتين، وما ينطوي عليه النص من مفاجأة أومخالفة للتوقع في الجزء الأخير منه " إذ نحسب أنَّ المتكلم يختبئ كي لا يستجيب لندائها، فيما يتضح أنه يخشى أن تراه إذ يدعوها إليه أويجيء إليها "[2]، فضلا عن تراتب الأفعال بالصورة التي وردت في القصيدة، لم تأتِ الا وفق منطق دقيق بُني عليه نص الحاج، فالشاعر – على حد قوله – " يبث إلينا نصا لا يمكن فهمه و تلمس إيقاعاته الا بالتعرف على منطقه الدقيق "[3].

أما نص أدونيس (رقعة من تاريخ سري للموت)، فقد بحث فيه الناقد كعادته عن صور أخرى لعلاقات التوازي بين مكوناته، كالعلاقة بين السؤال والمعرفة، مشيرا الى اننا " لا نستطيع التعرف على إيقاع الفكرة في هذا النص الا اهتداءً ببنية السؤال والبحث عن إجابة مستحيلة "[4]، ومنتهيا الى أنَّ ثمة توازيا بين الفكرة و تجلياتها النصية، وفي هذا التوازي بالذات يمكن – برأيه – تلمس الإيقاع الخاص للنص المذكور[5].

---

١) ما لا تؤديه الصفة، ٤٢. ويقارن بنص القصيدة في الصفحة السابقة.

٢) ما لا تؤديه الصفة، ٤٢.

٣) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

٤) المصدر نفسه، ٤٤. وينظر نص أدونيس في الصفحة السابقة.

٥) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وعلى الرغم من أهمية الأفكار التي انطوى عليها جهد الدكتور الصكر في بحثه عن الإيقاع الداخلي للنصوص الأربعة، ولا سيما أنه استطاع أنْ يضع يده على خصائص نصية لا أحد يستطيع انكار دورها الفاعل في إنتاج شعرية النصوص التي قرأها، فإنه في الوقت نفسه لم يستطع أنْ يتوصل الى نتائج يمكن الاطمئنان إليها، أوانْ يُثبت بالدليل القاطع انتظام هذه النصوص على بنية إيقاعية معينة، فهوفي حقيقة الأمر لم يفعل شيئا سوى استثمار بعض مقولات أدونيس عن إيقاع قصيدة النثر، ومحاولة تطبيقها على النصوص المار ذكرها.

وفي مسعى مماثل لما وجدناه عند الدكتور الصكر، تأتي محاولة ناقد عراقي آخر هوالدكتور محمد صابر عبيد لدراسة الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر، وقد جاء جهده هذا ضمن دراسة مطولة سعى من خلالها الى تلمس البنيتين الإيقاعية والدلالية للقصيدة العربية الحديثة. واذ يُقرُّ الدكتور عبيد بأنَّ " قصيدة النثر خالية من الوزن الذي يقوم بهندسة الأرضية الموسيقية للقصيدة الحرة، و هي تفقد بذلك عنصرا من عناصر النجاح غاية في الأهمية "[1]، فإنه يؤكد من جهة ثانية، كسابقه، أنَّ هذه القصيدة تطمح الى " تشكيل إيقاعها الخاص بالاستعاضة عن بحور الخليل (بانسجام داخلي) لا يفتأ يتجدد ولا يخضع الا لحركة الرؤيا والتجربة الشخصيتين "[2]، ولمعرفة أثر هذا الانسجام في إنتاج إيقاع قصيدة النثر يتوقف الناقد عند ثلاثة نصوص لثلاثة من شعرائها، ولعل من الجدير بالملاحظة أنَّ الشعراء الذين وقع

---

١) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ٨٠.

٢) المصدر نفسه، ٧٢. وينظر مصدره.

عليهم الاختيار هم أنفسهم الذين اختارهم سابقه (الماغوط، وانسي الحاج، وادونيس).

واول النصوص التي وقع عليها الاختيار هي قصيدة (رسالة الى القرية) لمحمد الماغوط، التي أشار الناقد الى أنَّ إيقاعها يقوم على براعة في التصوير واستخدام التشبيهات الصورية الطريفة، فضلا عن العفوية والتلقائية المدهشة[1]. ومن هذه الملاحظة الأولية يبدو حديث الدكتور عبيد عن الإيقاع أكثر تساهلا من سابقه، فالبراعة في التصوير يمكن أنْ تعد معطى إيقاعيا في النص، و هكذا هوالحال مع استعمال التشبيهات الطريفة، والعفوية، والتلقائية، وعلى هذا الأساس يصبح الحديث عن الإيقاع ممكنا ومشروعا في أي نص أدبي ما دامت تتوافر فيه العناصر المذكورة!

ولا أحسبنا نحيد عن الصواب إذا قلنا أنَّ إستراتيجية الناقد تكاد تقوم في مجملها على إقحام لفظة الإيقاع أوالموسيقى في كل حديث عن خاصية من خصائص النص التي يكتشفها أويضع يده عليها بحيث أنَّ دلالة هذه اللفظة عنده تبدومقاربة لدلالة مصطلح (الشعرية) " بوصفها العلم الجديد الذي يكشف عن القوانين العامة للأدب ، من حيث هي قوانين محايثة تنتج عنها الأعمال الأدبية وتجليها في آن "[2]، و هكذا نجده يتحدث عن شاعر القصيدة الذي عمل على (موسقة الفكرة) التي أراد أنْ يعبر عنها (الغربة المزدوجة في المدينة) عبر تسلسل حكائي مبني على تتابع اللقطات التصويرية، وينبِّه الى أنَّ هذه اللقطات رسمت من خلال التشبيه الذي تتابعت أدواته (الكاف، مثل) بشكل لافت في النص، ثم الإشارة الى أنَّ هذه الأدوات تحقق نوعا من (التوازن

---

١) ينظر: المصدر نفسه: ٧٢. وينظر نص القصيدة في الصفحة نفسها والتي تليها.

٢) نظريات معاصرة: ٢١٩.

الإيقاعي) بين المشبه والمشبه به، ثم بعد ذلك الحديث عن المتلقي و دوره في أنْ (يشكل إيقاعا) للقصيدة عبر تفاعل النص مع أحاسيسه ومشاعره[1].

وفي تحليله للمقطع الموسوم (استطراد رابع) من قصيدة أدونيس الطويلة (مفرد بصيغة الجمع) يحاول الدكتور عبيد التوقف عند جوانب صوتية يرى أنها تحققت بوساطة الزخم الفعلي الذي يوفر - على حد قوله - إمكانية تطور درامي لحركة فعلية أو تقابلية ذات إيقاع متوازن، ويضيف أنَّ القصيدة تشتمل في مقطعها الصغير هذا على مساحات من البياض أوالفراغ، و هذا برأيه - أيضا - يوفر ايقاعا خاصا عبر توزيع سواد الكتابة بطريق مخالفة و غير مألوفة[2].

ويستمر الناقد في منهجه هذا، ويذكر، فضلا عما تقدم، أنَّ الصورة الشعرية التي اشتملت عليها القصيدة قُدمت " بإيقاع جديد نابع من غرابتها وعمقها وقابليتها على الإدهاش "[3]، ويحاول بعد ذلك أنْ يتلمس بعدا إيقاعيا في المستوى الدلالي للنص، فيشير الى أنَّ ثمة تناوباً حاصلاً بين أفق الدلالة الموجب وافق الدلالة السالب، و هذا التناوب يعمل - برأيه - على تشكيل تنوع حركي في الإيقاع[4].

أما قصيدة أنسي الحاج، و هي الثالثة التي تناولها الناقد، فقد جاء تحليله لـ (إيقاعها) بالطريقة نفسها التي اتبعها في النصين السابقين، إذ نراه يؤكد اشتمالها على (أنماط إيقاعية) من خلال (نبض اللقطات)، و (الجمل القصيرة

---

١) ينظر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية البنية الدلالية، ٧٥.

٢) ينظر، المصدر نفسه، ٧٧.

٣) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

٤) ينظر، المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

جدا)، و (تنوع الأساليب اللغوية)، و (توزيع الكلمات)، و (ترددات الأصوات المتشابهة)، و (التكرار)، و غيرها[1].

من كل ما تقدم يتبين لنا بوضوح مدى توسع مفهوم الإيقاع عند الناقدين المذكورين و غيرهما من أنصار قصيدة النثر، وقد أشرنا من قبل الى أنَّ هذا التوسع بني على أساس الأفكار التي طرحها أدونيس في تنظيره لهذه القصيدة، فضلا عن استثمار مقولات عن أنماط إيقاعية كثر الحديث عنها في الآونة الأخيرة، كإيقاع السرد وايقاع الحوار، وايقاع البياض، وايقاع الأفكار[2].

ولم يكتفِ قسم من النقاد بالأنماط الإيقاعية المذكورة فراح يتحدث عن نمط آخر سمي بـ (الإيقاع البصري) أو (العروض البصري) الذي يرى الدكتور عبد الإله الصائغ أنَّه " يحوِّل الموجات البصرية الى موجات سمعية استنادا الى قدرة المتخيل على وضع التماثل في اللاتماثل "[3]، وفي محاولة منه لتحديد مسالك هذا النوع من الإيقاع يُشير الدكتور الصائغ الى عناصر كتابية، و صوتية، و دلالية، يمكن تلمسها في النص الشعري، وقد ذكر من هذه العناصر، التكرار البصري، والتكرار الدلالي، والاجتهاد في طول الشطر الشعري، و تصاقب ملفوظات الكلمات، والإيقاعات التلقائية، و غيرها[4]. ومن الواضح الاشتمال على هذه العناصر كلها يؤكد أنَّ مفهوم الإيقاع البصري لا يقل سعة عن مفهوم الإيقاع الداخلي، بل هويكاد يكون مرادفا له، و كلا

---

١) ينظر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الايقاعية والبنية الدلالية: ٧٩-٨٠.

٢) ينظر: المصدر نفسه: ٣٨-٥٦. و شعرية الايقاع السمعي و نبوءة الرؤية الشعرية، د. محمد صابر عبيد، مجلة الأقلام، العدد الثالث، ٢٠٠٢م: ٦.

٣) دلالة المكان في قصيدة النثر: ١٩. وينظر مصدره.

٤) ينظر: المصدر نفسه: ١٩-٢٦. والايقاعات التلقائية عند الناقد هي الايقاعات الوزنية التي تأتي على نحو غير مقصود في النص الشعري.

الإيقاعين مما لا يمكن قياسه أو تحديده بصورة واضحة، لأنه مرتبط ارتباطا وثيقا بفعل القراءة، وبمدى استعداد المتلقي للتعامل بإيجابية معه.

لقد حكمت الرؤية التي تقوم على توسيع مفهوم الإيقاع، وبشكل واضح، جهوداً نقدية لعدد آخر من الدارسين العراقيين الذين أخذوا يرددون: " إنَّ الإيقاع معادلة عامة تشمل كافة مجالات الحياة(كذا)، بما فيها النشاط الأدبي، الذي ينضوي ضمنه، مجال رحب من الإيقاع النثري "[1] و " إنَّ الإيقاع في قصيدة النثر هوايقاع مفتوح. بينما في القصيدة الموزونة مغلق "[2]، وفي كل مرة يحاول هؤلاء بيان هذا الإيقاع مستثمرين مقولات أدونيس التي أشرنا إليها فيما سبق، وبطريقة تكاد تكون آلية، مما أوقع بعضهم في أخطاء فادحة، و حسبنا أنْ نشير، لإثبات ذلك، الى أحدهم الذي استشهد بمقطع من قصيدة (عبور الوادي الكبير) للشاعر سعدي يوسف لقياس ظاهرة التكرار التي عدها إحدى مكونات ما أسماه (الإيقاع الشكلي) في قصيدة النثر[3]:

هاهي شمس القرى تمنح النخل غابا من الريش أحمر

ها هي شمس القرى تمنح النخل غابا

ها هي شمس القرى

ها هي..

---

١) البناء الفني في قصيدة الماغوط النثرية (أطروحة دكتوراه)، ١٦. وينظر: المصد رنفسه، ٢٢، ٢٧.

٢) قصيدة النثر في الأدب العربي الحديث (رسالة ماجستير)، ١٣٢.

٣) ينظر: المصدر نفسه، ١٣٢. وينظر نص القصيدة في: الأعمال الشعرية، سعدي يوسف، المجلد الأول (الليالي كلها)، ١٦٢-١٦٧. و جدير بالذكر أنّ الباحث لم يكن موفقا في كثير من استشهاداته، إذ وقع اختياره في أكثر من مرة على نصوص ليست لها علاقة بقصيدة النثر، فضلاً عن قصيدة سعدي يوسف، يمكن أنْ نذكر قصيدة أخرى موزونة للشاعر نفسه، و نصوصا لجبران خليل جبران بعضها مكتوب أصلا بالإنكليزية، و غيرها. ينظر الصفحات: ١٠٩، ٩٨، ٩١، ٩٢، ٦٨-٦٩ على التوالي.

ها هي..

ها...

هي...

ففي الوقت الذي ينصب فيه جهد الباحث المذكور على بيان أثر تكرار ضمير الغائب (هي)، واثر الحذف الذي أخذ يتصاعد ابتداءً من السطر الثاني مما جعل القصيدة تبدو و كأنها(تأكل نفسها)[*]، نجده يغفل عن مظهر إيقاعي لا يمكن أنْ يختلف عليه اثنان، و هذا المظهر يتلخص في أنَّ القصيدة ليست قصيدة نثر بالمطلق، بل هي قصيدة موقّعة أفاد الشاعر فيها من تقنية التداخل بين تفعيلات أكثر من بحر شعري في ظاهرة أصبحت شائعة في الشعر الحديث حتى تنبه لها أكثر من ناقد[1]، و هذا ما سيتضح بعد تقطيع المقطع الذي استشهد به الباحث:

هَاهِيَ/ شَمْسُلْ/ قُرى تمْ/ نحْننخْ/ لغَابَنْ/ مِنزِرِي/ شِأْخمَرْ

فاعلْ / فاعلْ / فعولن /فعولن / فعولن / فعولن / فعولن

هاهيَ/ شمسلْ/ قرى تمْ/ نحننخْ/ لغابا

فاعلْ / فاعلْ / فعولن / فعولن / فعولن

ها هي/ شمسلْ/ قرى

---

*) استعير هذا التعبير من إحدى قصائد الشاعر فاضل العزاوي. ينظر: سلاما أيتها الموجة سلاما أيها البحر، فاضل العزاوي، دار العودة، بيروت- لبنان، ١٩٧٤م، ٨٩.

١) ينظر: دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن اطيمش، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٢م، ٢٨٥ و ما بعدها. والقصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ٢٢١ و ما بعدها.

فاعلْ / فاعلْ / فعو

ها هي..

فاعلْ

ها هي..

فاعلْ

ها...

فا

هي...

علْ

القصيدة إذن من الشعر الحر و هي تقوم على التداخل بين تفعيلتي المتدارك (فاعلن) والمتقارب (فعولن)، مع تنويع في الأضرب أجازه حتى المتشددون في تحديد معايير هذا النوع من الشعر، ومنهم نازك الملائكة[1]، و هذا ما كان غائبا عن الباحث الذي بدا مولعا ومأخوذا بترديد مقولات الآخرين حول نوع من الإيقاع كان وما زال مثار جدل كبير قد نجده محتدما حتى بين أنصار قصيدة النثر أنفسهم، ولا يهمه بعد ذلك غض النظر عن إيقاع ظاهر لا خلاف عليه كالإيقاع الوزني الذي أثبتناه في القصيدة.

إنَّ المحاولات الكثيرة التي قام بها أنصار قصيدة النثر لإقناع الآخرين باشتمال هذه القصيدة على إيقاعها الخاص لم تلقَ الرضا والقبول من لدن عدد آخر غير قليل من النقاد، فقد برز في الساحة الأدبية العراقية تيار يرفض

---

1) ينظر: قضايا الشعر المعاصر: ٢٢ وما بعدها.

هذه المقولة ويحاول أنْ يسفه المحاولات التي تدافع عن إيقاع قصيدة النثر، ويمكن القول إنَّ خصوم هذه القصيدة كان لهم إسهام واضح في هذا الشأن حتى يمكن القول أنَّ الاعتراض الأكبر على الدعوة الى قصيدة النثر جاء منصبا على هذه الناحية بالتحديد.

فمن منطلق إيمانها بأنَّ " النشوة والموسيقى والدفء من مصاحبات الوزن "[1]، تؤكد نازك الملائكة أنَّ قصيدة النثر تفتقر الى الإيقاع الذي لا تقر بوجود الشعر من دونه، و هي ترى أنَّ دعاة هذه القصيدة إنما يسلكون سبيل الخداع والإيهام عندما يكتبون على أغلفة كتبهم كلمة (شعر)، " ويفتح القارئ تلك الكتب متوهما أنَّه سيجد فيها قصائد مثل القصائد، فيها الوزن والإيقاع والقافية، غير أنه لا يجد من ذلك شيئا وانما يطالعه في الكتاب نثر اعتيادي مما يقرأ في كتب النثر "[2]. فالإيقاع إذن – بحسب الملائكة – مرتبط بالوزن، والقصيدة التي تتخلى عن الوزن تتخلى عن الإيقاع ومن ثمَّ تتخلى عن الشعرية التي تقصرها نازك على الشعر، ولا تقر بوجودها في النثر أصلا كما أفاد دعاة هذه القصيدة[3].

أما سامي مهدي فقد تعرفنا على شيء من موقفه من قضية الإيقاع من خلال دراستنا لموقفه من قصيدة النثر عموما، ولا بد من التذكير أنَّ رفضه ارتبط بأمرين اثنين: أولهما، رفضه الحديث أوالاعتراف بإيقاع شعري لا يقوم على الوزن الذي يراه ضابطا ومنظما للإيقاع، و هوفي هذا الجانب قريب من

---

١) المصدر نفسه: ٢٢٦.

٢) قضايا الشعر المعاصر: ٢١٣.

٣) ينظر: المصدر نفسه: ١٦١.

موقف الملائكة التي رفضت قبله أنْ يكتب الشعر بالنثر أوانْ يتخلى الشاعر عن الوزن.

و ثانيهما، نقده لدعاة قصيدة النثر ومؤسسيها الذين حاولوا نقل فكرة إيقاع قصيدة النثر من اللغة الفرنسية الى اللغة العربية، من دون أنْ يأخذوا بنظر الاعتبار الاختلاف الكبير في الخصائص الصوتية لكل من اللغتين، وقد انتهى مهدي من مناقشته لهذه المسألة الى نتيجة مفادها أنَّ رفض النظام الإيقاعي الحالي للقصيدة العربية المنبثق عن النظام الإيقاعي القديم استنادا الى خبرة غربية مستمدة من تجربة شعرية مغايرة للتجربة العربية يعد هربا من الشعر الى النثر، مشيرا الى أنَّ هذا الهرب يجرد الكتابة الشعرية من أهم خصائصها التي تتمثل – على حد قوله – بالإيقاع المنتظم، و هوما يمكن أنْ نسميه نحن الإيقاع الوزني[1].

ولم تلقَ مقولة الإيقاع الداخلي لقصيدة النثر الرفض من لدن معارضي قصيدة النثر فحسب، بل هي قد رفضت – أيضا– من لدن نقاد آخرين كانوا أقرب الى الاعتدال في موقفهم من القصيدة المذكورة، ولم يحاولوا كغيرهم سلب حق شعرائها و دعاتها في التجريب والكتابة ولم يكيلوا لهم الاتهامات بالخيانة ومحاولة تهديم التراث، ولكنهم من جهة ثانية أبدوا عدم قناعتهم بالحديث الدائر عن إيقاع هذه القصيدة، واكدوا أنَّ " مسألة الإيقاع في قصيدة النثر تظل مجرد افتراضات نظرية ليس الا "[2]، ويبدوانَّ موقف هذه الفئة من منتقدي مقولة الإيقاع في قصيدة النثر مرتبط بالأسباب نفسها التي وجدناها عند المتشددين من خصوم هذه القصيدة من أمثال نازك الملائكة و سامي

---

١) ينظر، أفق الحداثة و حداثة النمط: ١٠٨-١٠٩.

٢) الصوت الآخر: ٢٨٤.

مهدي، فأول هذه الأسباب يتمثل برفضهم أنْ يتخلى الشاعر عن موسيقى الوزن الشعري، وعدم قناعتهم بأنْ تتشكل من علاقات التكرار أوالتوازي و غيرها بنية إيقاعية ملموسة كما يزعم دعاة قصيدة النثر وانصارها، وفي هذا السياق يرى الدكتور ستار عبد الله أنَّ ما يقال عن الإيقاع الداخلي، أوالإيقاع القائم على الفكرة و توترها، وعلاقات التكرار والتوازي، و غيرها، ليست سوى مزاعم أوافتراضات نظرية يتشبث بها أنصار قصيدة النثر مشيرا الى أنَّ هذه المزاعم " أضعف من أنْ تصمد في وجه الحقيقة النقدية التي تؤكد أنَّ تردد الأصوات أوالكلمات و تكرارها و توازيها، لا يمكن أنْ يشكل ترابطا إيقاعيا دلاليا ما لم يستند الى بنية وزنية تمنح هذا التركيب صفة إيقاعية متواشجة مع إحساسات التجربة الشعرية التي ينتمي الشاعر الى حركتها "[١].

أما السبب الثاني، فيتمثل في اعتراضهم على استعارة الفكرة العامة لهذا الإيقاع من تجارب شعرية مكتوبة بلغات أخرى غير العربية، كالفرنسية والانكليزية، مشيرين الى أنَّ " سر نجاح قصيدة النثر في اللغات الحديثة كالإنكليزية والفرنسية والألمانية، يكمن في حقيقة أنَّ هذه اللغات تنتمي اما الى نمط الشعر النبري أوالشعر المقطعي إذ تمتلك هذه اللغات تأسيسا على هذه الحقيقة إمكانات إيقاعية داخلية ناشئة من فاعلية نظام النبر أوالمقاطع بينما تفتقد اللغة العربية هذه الخاصية لاعتمادها شبه الكلي على النظام الكمي "[٢].

---

١) إشكالية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ١١٢.

٢) المصدر نفسه، ١٢٢. وينظر: الصوت الآخر، ٢٨٤.

وعلى الرغم من إقرار الناقد فاضل ثامر بأنَّ عددا " من نماذج قصيدة النثر التي كتبها شعراء موهوبون، تمتلك توترا داخليا مذهلا، ولغة متوهجة "[1] نجده يشير من جهة ثانية الى أنَّ هذا التوتر و هذه اللغة المتوهجة لم يعوضا النقص الكبير الذي تعانيه تلك التجارب، فهي تظل – برأيه - " تفتقد الى تلك الشحنة السرية: الموسيقى والشعرية والإيقاع "[2]، ويرى الناقد نفسه " أنَّ معظم كتاب قصيدة النثر العرب يبتعدون – بشكل واضح – عن ضمان توفر الحد الأدنى من مستويات التوازي والتكرار والتشاكل والتمفصل والنبر والتنغيم و تزاوج الحروف وما الى ذلك من مقومات إيقاعية مفترضة "[3] أنَّ على قصيدة النثر لكي تكتمل هويتها العربية بوصفها جنسا شعريا أنْ تكتشف نظامها الإيقاعي الخاص الذي يرى أنَّ استنباطه قد يتحقق انطلاقا من الممكنات الآتية[4]:

١- استثمار إمكانات الإيقاع البصري الناشئ عن الشكل الخطي والطباعي الشبيه بقصيدة الشعر الحر، أوبالقصيدة المدورة أوبالأشكال الهندسية (الكونكريتية) للإفادة من العناصر التشكيلية البصرية لخلق إيقاع بصري على المستوى السيكولوجي، وانْ لم يتجذر صوتيا.

٢- العناية بخلق أنساق التوازي والتكرار والتشاكل والتمفصل.

٣- دراسة إمكانات الأنظمة النبرية والمقطعية للغة العربية وللخطاب الشعري العربي.

---

١) الصوت الآخر، ٢٩٣.

٢) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

٣) المصدر نفسه، ٢٨٧.

٤) المصدر نفسه، ٢٩٤.

٤- توظيف خاصية التنغيم والوقف والتلوين الصوتي.

٥- استثمار الإمكانات البلاغية المختلفة كالجناسات والتقفية الداخلية والتمفصلات النحوية والتركيبية.

٦- البحث عن نُويّات إيقاعية صغرى قد تتمثل في الأسباب والأوتاد والفواصل أو في زحافات التفاعيل الاعتيادية، وخلق سياق نغمي جديد منها.

٧- الاهتمام بخلق رؤيا شعرية متكاملة على مستوى القصيدة أوما يسمى إيقاع الفكرة.

وبصرف النظر عن سلامة أو دقة هذه المقترحات التي تكاد تكون في مجملها تكرارا لآراء و طروحات أنصار قصيدة النثر أنفسهم، نجد أنَّ الأهم هوالوصول الى ضوابط أومقاييس يمكن أن تكون معيارا للقبول بتوفر قصيدة النثر على إيقاعها الخاص، و هوامر ليس باليسير الآن، و ربما لا يكون يسيرا في الوقت القريب العاجل، و هذا ما أقرَّ به أنصار هذه القصيدة الذين أخذوا يتحدثون عن التعقيد والغموض الذي تنطوي عليه البنية الإيقاعية لها، مشيرين في الوقت نفسه الى " أنَّ محاولة ضبط نظمها و تحديد قواعدها العامة ما زالت بعيدة بعض الشيء عن تحقق إنجازات واضحة ومتميزة، و ذلك لأنَّ الإيقاع الداخلي خلومن المعيارية لكونه يعتمد على قوانين النفس الفردية لا السماعية، بمعنى أنه شخصي ومتغير "[1]. إيقاع قصيدة النثر إذن كان وما يزال موضع خلاف كبير بين النقاد العراقيين، ويبدوانَّ هذا الخلاف سيدوم

---

١) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ٦٠. وينظر مصدره.

طويلا ما دامت المنطلقات التي يتأسس عليها مفهومه عند الفريق الذي يتبناه والفريق الذي لا يقر بوجوده متباينة، ولعلنا نستطيع بعد استعراضنا موقف كل من الفريقين أنْ نقف على مجموعة من الإشكاليات التي لم يسلم منها خطاب كل منهما.

ففيما يتعلق بالطرف الأول، و نعني به أنصار القصيدة وايقاعها، يمكن أن نسجل ما يأتي:

١- تقوم إستراتيجية هذا الطرف على توسيع مفهوم الإيقاع الشعري، حتى وجدنا أنَّ قسما منهم يكاد يستعمل لفظة (الإيقاع) بالدلالة نفسها التي تستعمل فيها لفظة (الشعرية) التي تعنى بدراسة الوظيفة الأدبية للكلام كله منظومه ومنثوره. ولعل من الجدير بالذكر أنَّ هذا التوسيع يُفقد قصيدة النثر خصوصيتها، و ذلك يعود الى أنَّ الخصائص والملامح الإيقاعية التي تحدثوا عنها يمكن تلمسها في أشكال كتابية أخرى غير قصيدة النثر، كالقصة القصيرة والرواية، و غيرهما.

٢- مع هذا التوسيع لمفهوم الإيقاع لم يستطع أنصاره أنْ يضعوا مفهوما محددا له، أوانْ يتوصلوا الى ضوابط تحكمه، أوانْ يقترحوا أساليب ناجعة لتلمسه أواثبات وجوده حتى يستطيع المتلقي، في الأقل، أنْ يميز بين هذه القصيدة والنثر العادي، وقد أشار أحدهم الى هذه الإشكالية بالقول: " إنَّ خيطا دقيقا يفصل بين قصيدة النثر وما يمكن أنْ يطلق عليه الهراء النثري، إذ أنَّ استسهال قصيدة النثر قاد الكثير من أنصاف

المبدعين وممن ليس لهم أصلا أي صلة بالإبداع الشعري الى ركوب هذه الموجة التي كادت تجهز على العناصر الايجابية في هذه القصيدة "[1].

٣- إنَّ كثيرا من الضوابط والإشارات التي اقترحوها لتحديد الإيقاع الداخلي أوالوقوف عليه لم تكن حصرا على قصيدة النثر، ويمكن تلمسها في الأشكال الشعرية السابقة لهذه القصيدة، و حتى في بعض الكتابات النثرية.

٤- لم يخلُ خطاب هذا الطرف من التشنج والمغالاة في تفضيل إيقاع قصيدة النثر الذي ما زال الجدل حوله قائما، على إيقاع الشعر العمودي القائم على الوزن، وقد تطرَّف قسم منهم في هذا الشأن، حتى وصل به الأمر الى وصف هذا الإيقاع بأنه خارجي و رتيب، و غيرها من الصفات التي لا يمكن أنْ تقبل بأي حال من الأحوال.

أما نقاد الطرف الثاني، و نعني بهم منكري إيقاع قصيدة النثر، فقد انطوى خطابهم على هاتين الإشكاليتين:

١- إنَّ إستراتيجيتهم تكاد تقوم في مجملها على تضييق مفهوم الإيقاع الشعري و ربطه بالوزن حصرا، وقد لمسنا هذا الأمر بوضوح عند نازك الملائكة التي وجدناها تستعمل لفظة الإيقاع ولفظة الوزن بالمعنى نفسه، كما لمسناها عند سامي مهدي الذي كان يصر على أنَّ الإيقاع الشعري لا بد أنْ يكون إيقاعا منتظما قائما على الوزن، ويمكن أنْ نستثني من ذلك الناقد فاضل ثامر الذي أشار الى ممكنات إيقاعية غير الوزن في المقترحات التي نقلناها عنه في صفحة سابقة.

---

١) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ٨٠.

٢- إنَّ مقولة رفض التأسيس لمفهوم الايقاع في قصيدة النثر العربية اعتمادا على فكرة مستمدة من إيقاع قصيدة النثر الفرنسية، التي طالما رددوها و نادوا بها محتجين بأنَّ لكل من اللغتين خصوصيتها، وبأنَّ إيقاع الشعر الفرنسي المقطعي لا يمكن أنْ يقارن بإيقاع الشعر العربي الكمي، لا يمكن أنْ تؤخذ مأخذ المسلمات، و هي يجب أنْ تناقش على مستويات عدة، و ذلك لأنَّنا نرى أنَّ استعارة فكرة الايقاع من لغة معينة الى لغة أخرى لا تعني بالضرورة استعارة النظام الذي يتألف منه هذا الايقاع برمته، فهذا أمر غير ممكن ولا نعتقد أنَّ أحدا فكر به أويفكر به، سواء من دعاة هذه القصيدة أم غيرهم فهؤلاء يعرفون حتما طبيعة الاختلاف بين اللغتين، وبين النظامين الإيقاعيين للشعر العربي والشعر الفرنسي. وارى أنَّ الأمر لا يعدوانْ يكون بحثا عن ممكنات إيقاعية توفرها اللغة نفسها سواء أكانت الفرنسية أم العربية أم غيرهما. و ربما تجدر الإشارة في هذا السياق الى قصيدة النثر في اللغة الإنكليزية التي أسست لإيقاعها من طبيعة هذه اللغة نفسها، ولم يُثر أحد من النقاد الإنكليز مسألة الاختلاف بين إيقاعها القائم على النبر وايقاع الشعر الفرنسي المقطعي.

أما الحديث عمّا يوفره النظامان الإيقاعيان لكل من الشعر الفرنسي والشعر الإنكليزي، من إمكانات لإنتاج أشكال إيقاعية جديدة لا يمكن أنْ يوفرها النظام الإيقاعي للشعر العربي، فهو – أيضا – لا يمكن أنْ يمر من دون مناقشة، لأنه أولا يفترض أنَّ الايقاع مرتبط بأنظمة إيقاعية محددة سواء أكانت هذه الأنظمة مقطعية كإيقاع الشعر الفرنسي أم نبرية كإيقاع الشعر الإنكليزي أم وزنية كإيقاع الشعر العربي و غيرها، و هوامر لا يقول به حتى هؤلاء الرافضون. ولأنه من جهة ثانية يفترض عجز اللغة

العربية بثرائها، و تنوع أصواتها عن أن توفر إمكانات إيقاعية لا تقوم على العروض الخليلي، و هذا الأمر يثير حفيظة كثير من النقاد القدماء والمعاصرين الذين أشاروا في أكثر من مناسبة الى خصائص وملامح إيقاعية قد يشتمل عليها النص وان لم يكن موزونا بموازين الخليل.

ولعل ما أريد تأكيده – هنا – أنَّ الموقف من مقولة الايقاع الداخلي لقصيدة النثر، ينبغي أنْ لا يقوم على مجرد رفض فكرة استعارته من تجارب شعرية غير عربية حتى يبدوالأمر و كأنه دعوة الى انغلاق لا يمكن أنْ يُقبل في عصرنا الذي يعد الانفتاح على الآخر سمته البارزة، و ربما يكون الأسلم لرافضي مقولة الإيقاع في قصيدة النثر أنْ يلتفتوا الى النصوص التي أنتجها شعراء هذه القصيدة ويفندوا ادعاءهم باشتمالها على الإيقاع المزعوم، و هوامر لم يفعله إلا القليل منهم بشكل محدود[*].

---

*) من هؤلاء الناقد الدكتور ستار عبد الله الذي عزز موقفه الرافض لمقولة الايقاع في قصيدة النثر بدراسة لعدد من النصوص التي كتبها شعراء عراقيون، و لعله الوحيد بين أقرانه في هذا الاتجاه. ينظر: شعرية الحداثة: ٧٩-٨٤.

المبحث الثالث:

مرجعيات قصيدة النثر

يكثر الحديث بين الأونة والأخرى عن مرجعيات قصيدة النثر العربية، وقد تعددت الاجتهادات، و تباينت مواقف النقاد حول هذه القضية التي يمكن أنْ تعد جوهرية نظرا لارتباطها بالبحث في المؤثرات التي تقف وراء استحداث أشكال شعرية جديدة في الأدب العربي الحديث، ويمكن القول إنَّ مجمل الآراء حول مرجعيات هذه القصيدة تتركز حول اتجاهين اثنين: يقول أولهما بالمرجعية الغربية للقصيدة، ويحاول أنْ يستبعد أي حديث عن جذور عربية لهذا النوع من الكتابة. أما ثانيهما، فهويصر على المرجعية العربية لها، ويحاول أنْ يقلل من أهمية المؤثرات الغربية في نشأتها، ويمكن أنْ نذكر فضلا عن هذين الاتجاهين اتجاها ثالثا يسعى إلى التوفيق بينهما بصورة أوبأخرى.

ولعل الذي يتابع الجهد النقدي العراقي الراصد لقصيدة النثر يستطيع أنْ يلمس بوضوح عناية كبيرة بهذه القضية من لدن مختلف النقاد والدارسين الذين كتبوا عنها، فقد كان البحث في مرجعيات هذه القصيدة، ومحاولة تقصي العوامل التي أسهمت بظهورها الشغل الشاغل للعديد منهم، ويمكننا القول إنَّ هذه القضية ما زالت تتفاعل الى اليوم، و تأخذ أبعادا جديدة يتوجب علينا تحريها وايضاحها بشكل لا لبس فيه، وهوما سنعمد إليه:

أولا: المرجعية الغربية:

يرتبط القول بالمرجعية الغربية لقصيدة النثر بالجهود الأولى التي قام بها أدباء (شعر) مطلع ستينيات القرن الماضي، فهؤلاء الأدباء أشاروا صراحة

الى اعتمادهم أنموذجا غربيا (فرنسيا) في كتاباتهم التنظيرية الرائدة لقصيدة النثر العربية، وقد أشرنا من قبل الى إقرار كل من أدونيس وانسي الحاج بأنَّ الأفكار الأساسية التي وردت في مقالة الأول (في قصيدة النثر) ومقدمة ديوان الثاني (لن) إنما كانت مستمدة بمجملها من أطروحة الناقدة الفرنسية *سوزان برنار*[1]، و ربما يتجلى هذا التوجه بصورة أوضح عند أنسي الحاج الذي كان حادا وانفعاليا في موقفه الرافض لمن يسعى الى أنْ تكون النهضة والحداثة الشعرية مستندة الى التراث الشعري العربي، و هويتساءل في هذا السياق: " أيُّ نهضة؟ نهضة العقل، الحس، والوجدان. ألف عام من الضغط، ألف عام و نحن عبيد و جهلاء و سطحيون. لكي يتم لنا الخلاص علينا – يا للواجب المسكر – أنْ نقف أمام هذا السد و نبجه "[2]. ولم تكن هذه النظرة المتعالية على التراث مقصورة على الحاج وحده بل إننا نستطيع أنْ نلمسها عند كثير من رفاقه الذين أسسوا لقصيدة النثر العربية، حتى أنَّ بعض النقاد وصف تجربتهم بأنها " كانت تحاول أنْ تنسخ التجربة الأوربية – وبشكل خاص الفرنسية – نسخا دون اعتبار لخصوصية اللغة العربية.."[3]. ويمكن القول إنَّ القطيعة مع التراث كانت ملمحا أساسيا من ملامح تمردهم حتى بدوا أكثر صلة بالثقافة الغربية التي استلهموا منها الشيء الكثير، واشد ارتباطا بتراثها، و هوما نستطيع أنْ نلمسه بوضوح عند أكثرهم[4]. وقد كانت الحال هذه سببا كافيا لاستبعاد الحديث عن أية مرجعية لقصيدة النثر غير المرجعية الغربية سواء عند دعاتها من الرواد أم عند معارضيها، حتى

---

١) ينظر: في قصيدة النثر مجلة(شعر)، ٧٥ (الهامش). و مقدمة ديوان (لن): ١٨.

٢) لن: ١٢. (المقدمة)

٣) الصوت الآخر: ٢٧٨.

٤) ينظر: القصيدة النثرية، جولي سكوت، ترجمة: عبد الواحد محمد ، مجلة (الأديب المعاصر)، العدد (٤١)، كانون الثاني، ١٩٩٠م: ٢٥.

ليبدوانَّ القطيعة مع التراث كانت عنصرا أساسيا من العناصر التي تقوم عليها شعرية القصيدة عند روادها من أعضاء تجمع (شعر)، وقد خلّف هذا الأمر ردّات فعل رافضة ومستنكرة حاول عدد من القائمين على المجلة ومنهم أدونيس تلافيها والتخفيف من حدتها لاحقا.

و حتى اليوم مازال الحديث عن المرجعية الغربية حاضرا بقوة في الدراسات النقدية التي تتناول قصيدة النثر، و هوامر منطقي لا سبيل الى إنكاره، و ربما من هذا المنطلق يذهب معظم النقاد العراقيين الى القول بالمرجعية الغربية لهذه القصيدة، وفي هذا السياق تذكر الدكتورة بشرى موسى صالح أنَّ الاختلاف حول مسألة بداية قصيدة النثر لم يتعارض مع الاتفاق على جذرها الغربي، فالذين يشيرون الى شعر الريحاني المنثور و كتابات جبران خليل جبران بوصفها الشكل الأولي لهذه القصيدة يؤكدون أنَّ مبدعي هذه الأشكال الكتابية تأثروا بشعراء انجليز والمان و غيرهم، والذين يشيرون الى ريادة أدباء مجلة (شعر) يؤكدون – أيضا – أنَّ هؤلاء لم يُنظّروا لهذه القصيدة إلا بعد قراءتهم كتاب برنار حول قصيدة النثر الفرنسية[1].

ويحاول الدكتور ضياء خضير أنْ يربط بين العوامل التي أنتجت قصيدة النثر في الأدبين الفرنسي والعربي فقصيدة النثر الفرنسية لم تظهر – على حد قوله – الا نتيجة لعوامل اجتماعية و سياسية أحاطت بروادها هناك ومنهم *برتران* و*بودلير* و*فيرلين*، و هويشير في هذا السياق الى ما كان يشعر به هؤلاء من صدع في العلاقة بينهم وبين المجتمع مما قادهم الى الشعور بالاغتراب الذي كانت قصيدة النثر – برأيه – ثمرة له، ويؤكد الدكتور خضير أنَّ مثيل هذا الأمر حصل مع رواد قصيدة النثر العرب في النصف الثاني

---

١) ينظر: المرآة والنافذة، ١٨٩-١٨٨.

من القرن العشرين الذين عانوا من اغتراب مماثل، فما كان منهم الا أنْ يعلنوا تمردهم و رفضهم للواقع من خلال أشكال شعرية متمردة هي الأخرى كقصيدة النثر، وقد وجد هؤلاء في كتاب *برنار* إطارا نظريا عرفهم بقصيدة النثر الفرنسية وبتاريخها، فما كان منهم الا أنْ يجعلوه مرجعا وحيداً لتنظيراتهم الأولى[1].

و نظرا لأنَّ النماذج الأولى لقصيدة النثر العربية عند روادها من أدباء (شعر) و غيرهم سبقت زمنيا الجهد التنظيري الأول الذي قام به كل من أدونيس وانسي الحاج اعتمادا على كتاب *برنار* المذكور، و هوما أشرنا إليه في موضع سابق من الدراسة، فإنَّ الاكتفاء بعَدِّ هذا الكتاب المرجعية الوحيدة التي عرفت هؤلاء على قصيدة النثر و شجعتهم على الكتابة خارج الوزن يبدوامرا غير منطقي و غير مقبول، ومن هنا يصبح البحث عن مؤثرات أخرى أمرا ملحا ومقبولا.

و سيرا في هذا الاتجاه يشير الدكتور خضير الى عامل مهم آخر كان له أثر بارز في ظهور قصيدة النثر العربية، و هذا العامل يتمثل بحركة ترجمة الشعر الغربي التي شاعت في القرن العشرين، وقد أشار الى مثل هذا الأمر نقاد آخرون منهم الدكتور حاتم الصكر الذي يرى أنَّ ترجمة قصيدة النثر الفرنسية لم تكن عاملا في ظهور نظيرتها العربية فحسب بل هي كانت عاملا مهما في ظهور قصيدة النثر في آداب أخرى غير الأدب العربي، ومنها الأدب الإنجليزي[2].

---

١) ينظر: شعر الواقع و شعر الكلمات، دراسة في الشعر العراقي الحديث، د. ضياء خضير، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٩م، ٤٧-٤٨.

٢) ينظر: شعر الواقع و شعر الكلمات، ٤٩. و ما لا تؤديه الصفة، ٣٥.

ويشترك مع الدكتور خضير والدكتور الصكر في موقفهم الذي يؤكد أهمية الدور الذي قامت به حركة الترجمة في ظهور قصيدة النثر العربية باحث عراقي آخر هو سرور عبد الرحمن الذي يرى أنَّ ترجمات الشعر الغربي التي شاعت منذ ثلاثينيات القرن العشرين " لم تكن في جوهرها سعيا نحو تقديم شعراء الغرب و تجاربهم للقراء فحسب بل كانت تهدف أيضا الى محاولة تأليف الذوق العربي مع نتاج شعري تغيب فيه الأوزان والقوافي.."[1]، و جدير بالذكر أنَّ سوزان برنار نفسها أشارت الى مثل هذا الأمر عند حديثها عن العوامل التي أسهمت في ظهور قصيدة النثر الفرنسية، فالترجمة " كانت.. توضح تلك الحقيقة (الجديدة آنذاك) إنَّ القافية والوزن هما ليسا كل شيء في القصيدة، وان اختيار الموضوع، والغنائية والصور وبناء القصيدة... هي عناصر قادرة على إثارة الصدمة الشعرية الخفية "[2]. وفضلا عن الشعر المترجم يشير الباحث سرور عبد الرحمن الى تأثر عدد من رواد قصيدة النثر العربية المباشر بالشعر الغربي ولا سيما قصيدة النثر الفرنسية وقصيدة الشعر الحر الإنكليزية من خلال الاطلاع على تلك النصوص بلغاتها الأصلية، كما هوالحال عند شعراء من أمثال يوسف الخال المتأثر *بإليوت* وانسي الحاج المتأثر *برامبو* و غيرهم من الشعراء الذين كانوا يجيدون لغات غربية سواء أكانوا ضمن تجمع (شعر) أم خارجه كالشاعر العراقي سركون بولص الذي عرف بتأثره المباشر بالشعر الحر الإنكلو سكسوني[3]. وقد رأينا من قبل أنَّ هذا التأثر المباشر كان حاضرا في أشكال شعرية سبقت قصيدة النثر

---

١) قصيدة النثر في الأدب العربي المعاصر (أطروحة دكتوراه)، ٤٠.

٢) قصيدة النثر من بودلير الى أيامنا، ٢٩. وينظر: الحداثة، الجزء الثاني، تحرير: مالكم برادبري، و جيمس ماكفارلن، ترجمة: مؤيد حسن فوزي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد- العراق، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م، ٧٢-٧٣.

٣) ينظر: قصيدة النثر في الأدب العربي المعاصر (أطروحة دكتوراه)، ٣٩.

في التحرر من الوزن والقافية كالشعر المنثور الذي أقرّ رائده أمين الريحاني بتأثره المباشر بالشعر الحر و تحديدا بشعر *والت ويتمان* الأمريكي.

ويذكر باحث عراقي آخر أنّ قصيدة النثر العربية بوضعها الحاضر نشأت مما أطلق عليه تسمية (قصيدة الترجمة) التي يرى أنها ظهرت بفعل انجذاب جيل من الشعراء الشباب الى ما كان يُنشر من شعر مترجم، مما قادهم الى محاكاة هذا الشكل الجديد فكتبوا قطعا نثرية مشابهة لتلك النصوص المترجمة، الأمر الذي مهّد لظهور قصيدة النثر في مرحلة لاحقة[1]. والذي نراه أنّ هذا الحكم إنْ صح على تجارب معينة، فإنه لا يمكن أنْ يصح مع جميع تجارب كتابة قصيدة النثر العربية، لأنّ قسما من هذه التجارب يملك أصالة و صدقا يصعب معه أنْ نعده صدى لنصوص شعرية مترجمة من لغات أخرى، ولعل من أنصع الأمثلة على ما نقول القصائد التي كان يكتبها الماغوط، هذه القصائد التي لفتت الأنظار بما انطوت عليه من أصالة و شاعرية تؤكد الموهبة الكبيرة لشاعرها الذي لم يكن صوته محاكاة أو صدى لنصوص مترجمة قد يكون قرأها أواطلع عليها بقدر ما كان تعبيرا عن واقع شَقيَ هو و غيره من المبدعين بسبب الانتماء إليه.

و ربما يؤكد أهمية عملية ترجمة الشعر الغربي و دورها في ظهور قصيدة النثر العربية حتى خصوم هذه القصيدة الألداء وابرزهم نازك الملائكة التي

---

١) ينظر: قصيدة النثر أو قصيدة الترجمة، عبد الواحد محمد، مجلة الأقلام، العدد السادس، تشرين الثاني- كانون الأول، السنة الخامسة والثلاثون، ٢٠٠٠م، ٢٠. ويفرق الناقد المذكور بين القصيدة المترجمة و قصيدة الترجمة بالقول: " لدينا القصيدة المترجمة و هي أية قصيدة تترجم من لغة الى أخرى سواء حافظت على وزن القصيدة الأصلية و وضع قافية لها أو كانت نثرية. أما (قصيدة الترجمة) فهي ذلك الجنس الهجين الناشئ عن القصيدة المترجمة لا سيما في حالة الترجمة الحرة حيث تفتقد القصيدة الجديدة كثيرا من خواص القصيدة الأصل. بينما تكتسب خواص جديدة بفعل انتقالها الى وسط لغوي جديد له أصوله في البناء والتعبير " المصدر نفسه: ٢٢ (الهامش)

قرنت ترجمات الشعر الغربي بقصيدة النثر عند حديثها عن الإساءات التي تعرضت لها حركة الشعر الحر، فهي كانت ترى أنَّ الإساءة الأولى لأنموذج الشعر الحر الذي اقترحته إنما تأتي من الترجمات الشعرية التي تكتب بنظام الأسطر، و هنا مكمن الخطر – بحسب الملائكة – فالقارئ " أصبح يرى كثيرا من النثر المترجم مكتوبا بأسلوب التقطيع. فكان يحسبه شعرا حرا موزونا. وحين يقرأه ويلتمس الوزن الذي يسمع إنه ملازم للشعر الحر، يخرج بالخيبة. لأنَّ عدم وجود الوزن هنا ينتهي به الى الحكم بأنَّ الشعر الحر نثر "[1]، أما الإساءة الثانية فترى الملائكة أنَّ مصدرها قصيدة النثر نفسها، لأنَّ هذه القصيدة كتبت بالطريقة نفسها التي كتب بها الشعر المترجم، " فأصبح القارئ يقرأ الشعر الحر و هوموزون فيخلط بينه وبين نثر تترجم به قصائد أجنبية، و نثر عربي اعتيادي يكتبه الأدباء مقطعا ويسمونه في حماسة غير علمية شعرا "[2].

وإذا كان بعض النقاد يشير الى خطورة تصور أنَّ قصيدة النثر الحالية التي يكتبها الشعراء العرب تستمد أسلحتها كلها من الشكل الغربي[3]، و هوامر نوافقه عليه تماما، فإننا نجد شاعرا مهما من شعراء قصيدة النثر في العراق هو سركون بولص ينكر أنْ يكون لترجمة الشعر الغربي أثر فاعل في بنية قصيدة النثر العربية التي تكتب اليوم، و هويعيب على فئة من الشعراء الذين " يعتقدون أنَّ كل قصيدة غربية تصلهم عن طريق ترجمة رديئة هي قصيدة حديثة فيكتبون مثلها "[4] ومن ثمَّ نجده يقول إنَّ هذه الظاهرة " تدل

---

١) قضايا الشعر المعاصر، ١٥٦.

٢) المصدر نفسه، ١٥٨.

٣) ينظر: قصيدة النثر، دراسة تفكيكية بنيوية في الشعر الإماراتي الحديث، د. سلمان كاصد، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤م، ١٢٥.

٤) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

على فقر ثقافي عجائبي سائد بيننا "[1]. والذي أراه أنَّ كلام بولص هذا يصح إذا ما كان مقصودا منه الجانب الفني والبنائي لعدد من تجارب قصيدة النثر العربية وليس كلها حتما، لأنَّ قسما من هذه التجارب لم تكن أكثر من صدى أو صورة ممسوخة لنصوص غربية ترجمت بصورة سيئة، أما أصل القضية و هو دور ترجمات الشعر الغربي في تشجيع الأدباء العرب على كتابة القصائد المتحررة من الوزن والقافية فهوامر لا سبيل الى إنكاره، فالترجمات المذكورة كان لها أثر فاعل في ظهور فئة من الشعراء الشباب الذين كتبوا شعرا لا يتقيد بأية ضوابط عروضية بعد أنْ أوصلتهم الترجمات الشعرية التي قرؤوها الى قناعة مفادها أنَّ الشعر ممكن أن يتحقق من دون الاستعانة بالوزن أوالقافية.

نستطيع أنْ نستنتج مما تقدم أنَّ القول بالمرجعية الغربية كان من المسائل التي يكاد يتفق عليها معظم النقاد العراقيين سواء أكانوا من أنصار هذه القصيدة أم من خصومها، و هذا الأمر يقول به حتى غير العراقيين من نقاد هذه القصيدة ابتداءً من روادها الأوائل و حتى يومنا هذا، ولكن هذا الاتفاق لا يمنع الاختلاف حول طبيعة المرجعية الغربية التي أشاروا إليها، و حول قنوات التأثير المباشرة سواء أكانت عن طريق الاطلاع المباشر على الشعر الغربي وعلى نماذج قصيدة النثر الفرنسية، أم عن طريق ترجمة الشعر الغربي، أم عن طريق الكتابات النقدية المترجمة واشهرها كتاب *برنار* ذائع الصيت.

وفضلا عن هذا الاختلاف يبرز اختلاف آخر تلخصه الإجابات المتعددة على التساؤلات: هل القول بالمرجعية الغربية لقصيدة النثر يتناقض مع القول بمرجعية عربية أشير إليها لاحقا؟ و هل يمكن أنْ تكون لهذه القصيدة أكثر

---

١) قصيدة النثر، دراسة تفكيكية بنيوية في الشعر الإماراتي الحديث، ١٢٥.

من مرجعية واحدة؟ وايُّ المرجعيتين المذكورتين كانت أكثر حضورا في ما أنتجه شعراء قصيدة النثر العرب من نصوص منذ ظهورها الى اليوم؟ ربما تتضح الإجابات عن هذه الأسئلة من خلال تناولنا ثاني المرجعيتين المذكورتين وهي المرجعية العربية.

ثانيا: المرجعية العربية:

نستطيع القول إنَّ الحديث عن المرجعية العربية لقصيدة النثر يرتبط – أيضا – بعدد من أعضاء تجمع (شعر) أنفسهم، فعلى الرغم من تركيز هؤلاء الأدباء في كتاباتهم التنظيرية الأولى للقصيدة على المرجعية الغربية، نجدهم يتحدثون – فيما بعد – عن مرجعيات أخرى لا تقل أهمية عن سابقتها، و هذا ما نجده عند أدونيس الذي أخذ يشير الى مرجعيات عربية فضلا عن المرجعية الغربية لهذه القصيدة التي يراها " – اليوم – قصيدة عربية بكامل الدلالة، بنية و طريقة، مع أنها في الأساس مفهوم غربي، وقد أخذت بعدها العربي خصوصا تعرُّف كتابها على الكتابات الصوفية العربية. فقد اكتشفوا في هذه الكتابات، وبشكل خاص كتابات النفري (المواقف والمخاطبات) وابي حيان (الإشارات الإلهية) والبسطامي (الشطحات) و كثير من كتابات محي الدين بن عربي والسهروردي، أنَّ الشعر لا ينحصر في الوزن، وانَّ طرق التعبير في هذه الكتابات، و طرق استخدام اللغة، هي جوهريا، شعرية، وانْ كانت غير موزونة"[1].

وبغض النظر عن كون كلمات أدونيس تعد محاولة للتخفيف من حدة المواجهة مع الأصوات النقدية التي اتهمته بالمبالغة في التغريب والابتعاد

---

١) سياسة الشعر: ٧٦.

عن الموروث، فإنها تبدومن جهة ثانية إقرارا بتقصير أشار هو نفسه إليه عندما تحدث عن الإسراف في تحري الأنموذج الغربي و تجاهل ما سمّاه جذر عربي لقصيدة النثر كان ممكن – برأيه - أنْ يُستند إليه في التأسيس لهذه القصيدة عربيا، و هذا الجذر هوالنص الصوفي الذي قال إننا كنا نجهله و نجهل قيمته في مرحلة التنظير الأولى[1]. ويبدوانَّ التفاتة أدونيس هذه فتحت الباب واسعا أمام كتاب قصيدة النثر العرب للاتجاه صوب التراث ومحاولة استثماره لإنتاج نصوص شعرية يضمنون فيها في الأقل إسكات الأصوات التي اتهمتهم بالتبعية للغرب وبقلة الاطلاع على التراث العربي أوالجهل به تماما.

ولم تكن هذه الالتفاتة حكرا على شعراء قصيدة النثر إذ سرعان ما التفت نُقّاد هذه القصيدة ومنظروها الى هذه المرجعية التي بدأت تتضح معالمها في نتاج عدد من شعراء هذه القصيدة، وابرزهم أدونيس نفسه الذي اتهم بانتحال نصوص شبه كاملة للنفري والأصمعي وابن الأثير و غيرهم[2].

وقد أخذ الحديث عن المرجعية العربية لقصيدة النثر أبعادا متعددة عند النقاد العراقيين، ولكننا يمكنْ أنْ نلمح في هذه الأبعاد اتجاهين اثنين بارزين: اتجاه يشير الى أنماط نثرية موروثة كالنص الصوفي والنص الدعائي، ويعدها بما تنطوي عليه من شعرية جذرا لقصيدة النثر العربية، واتجاه ثان يرى أصحابه أنَّ النص القرآني ينطوي على جوانب شعرية يمكن أنْ تكون عاملا مؤثرا في ظهور هذه القصيدة.

ولعل من أبرز نقاد الاتجاه الأول الدكتور حاتم الصكر الذي يرى أنَّ كتّاب قصيدة النثر وجدوا " في التراث العربي دافعا آخر نحواستجلاء الشعري

---

١) ينظر: قصيدة النثر في رأي أدونيس، مجلة أسفار، العدد(١٦)، أيلول،١٩٩٣م: ٧٢.

٢) ينظر: أدونيس منتحلا: ٧٩-١٠٦.

في النثر. و هذا واضح في مرجعية أدونيس وبعض كتّاب قصيدة النثر بصفة خاصة، إذ أفادوا من إشارات التوحيدي ومواقف النفري ومخاطباته في تلوين إيقاعات قصائدهم "[1]، واذا كان الدكتور الصكر يحاول أنْ لا يعمم هذه المرجعية ويحددها بأدونيس وبعدد من كتاب قصيدة النثر كما يتضح من قوله السابق، فإننا نجد نقاداً آخرين يتحدثون عنها بصورة أكثر تعميما من خلال الإشارة الى " أنَّ لقصيدة النثر جذرها العربي الذي يمتدُّ الى النثر الصوفي العربي "[2].

ويبدوانَّ الالتفاتة الى النثر الصوفي كانت لها دواع واسباب موضوعية ليس صعبا إثباتها، وفي هذا السياق يشير الدكتور علي جعفر العلاق إلى أنَّ النثر الصوفي بما كان يمثله من تجسيد للشعرية العربية خارج مظانها المألوفة الراسخة، عبر خصائصه التعبيرية والنفسية والروحية الطافحة بالشعرية، قد اخترق مملكة الشعر الموزونة ليؤسس لأنموذج شعري آخر يقع خارج التقاليد[3]. ومن هذا المنطلق أصبح الحديث عن النثر الصوفي بوصفه إحدى مرجعيات قصيدة النثر العربية جائزا ومقبولا عند النقاد المذكورين، و غيرهم.

و ربما يؤخذ على هؤلاء النقاد و غيرهم ممن اتجهوا الى عدّ النثر الصوفي وانماطٍ نثرية أخرى من مرجعيات قصيدة النثر، أنهم لم يخصصوا جانبا من بحثهم في هذه المسألة لدراسة نصوص نثرية من الأنماط المذكورة، ثم مقارنتها بنصوص أخرى من قصيدة النثر كي تكون حجة على ما ذهبوا إليه

---

١) ما لا تؤديه الصفة: ٢٤. وينظر: قصيدة النثر في الأدب العربي المعاصر (أطروحة دكتوراه): ٤٠-٤١.

٢) المرآة والنافذة: ١٨٧ . وينظر: علاقات الحضور والغياب: ١٢.

٣) ينظر: في حداثة النص الشعري:

من رأي، فالواقع أنَّ هذه القضية بحاجة الى مزيد من البحث ولا يمكن أنْ يُكتفى فيها بإشارات سريعة وعابرة كما هوالحال عند أكثرهم. و ربما نستثني من هذا الحكم الناقد الدكتور حاتم الصكر الذي درس نصا من (المواقف ومخاطبات) للنفري في معرض حديثه عن إيقاع قصيدة النثر العربية[1].

وفضلا عن الدكتور الصكر حاول الباحث قاسم خلف مشاري أنْ يثبت العلاقة المذكورة من خلال التوقف عند نصوص مختارة من التراث النثري العربي ومحاولة كشف التقارب بينها وبين قصيدة النثر التي تكتب اليوم، ولكن جهده هذا جاء مشوشا ومحبطا للآمال، لا سيما أنه يرى أنَّ " الفرق الوحيد بين النص الصوفي والنص الدعائي والقصيدة النثرية فرق في الاتجاه لا في الدرجة، فالدعاء يصدر من أدنى إلى أعلى " ومن هذا المنطلق نجده ينقل النص الدعائي التالي من كتاب (مفاتيح الجنان) للقمي، ثمَّ يتحدث عما وصفه بالكثافة والإيحاء التي يراها بارزة فيه حتى عدت مثل هذه النصوص – على حد قوله – منابع للقصيدة النثرية الحديثة[2]:

ورد في الدعاء:

" اللهم ارزقنا توفيق الطاعة وبعد المعصية و صدق النية وعرفان الحرمة واكرمنا بالهدى والاستقامة و سدد ألسنتنا بالصواب والحكمة واملأ قلوبنا بالعلم والمعرفة و طهِّر بطوننا من الحرام والشبهة واكفف أيدينا عن الظلم

---

١) ينظر: ما لا تؤديه الصفة: ٢٨.

٢) ينظر: قصيدة النثر في الأدب العربي الحديث (رسالة ماجستير): ٣١.

والسرقة واغضض أبصارنا عن الفجور والخيانة واسدد أسماعنا عن اللغو والغيبة.."[1].

ولم تسلم فكرة ارتباط قصيدة النثر العربية بالنثر الصوفي من انتقاد و رفض من الشاعر والناقد العراقي عبد القادر الجنابي الذي اتهم المؤمنين بها بأنهم لا يعرفون معنى الحداثة، ولا يفقهون معنى أنْ يكتب المرء قصيدة نثر، وقد وصل به الحال الى أنْ سخر من إشارة أدونيس الى أنَّ القارئ العربي لوقرأ كتابات النفري واشعار أبي نواس لما احتاج الى قراءة قصيدة النثر الغربية[2]. ويبدو رأي الجنابي هذا منسجما مع ما عُرف عنه من ميل الى تجهيل غالبية الشعراء والنقاد العرب بحقيقة قصيدة النثر التي طالما انحاز هوالى مفهومها الغربي حصرا، متجاهلا خصوصية التجربة العربية في كتابتها، و هوما أشرنا اليه في فصل سابق من هذه الدراسة.

أما القول بالمرجعية القرآنية لقصيدة النثر، فقد مر بنا، في الفصل الأول من هذه الدراسة، أنَّ الإشارة إليه وردت في البيان الشعري الذي أصدره فاضل العزاوي و رفاقه من القائمين على مجلة (الشعر ١٩٦٩)، وقد عاد العزاوي في تسعينيات القرن الماضي ليؤكد هذه (الحقيقة)! متفاخرا على رفيقه في المجلة وخصمه الحالي سامي مهدي بأنه هومن استطاع " أنْ يكتشف أنَّ القرآن يتضمن قصائد نثر "[3] وليس غيره!

---

١) مفاتيح الجنان، عباس القمي، مؤسسة الأعلمي، بيروت، د.ت، ١١٦. نقلا عن، قصيدة النثر في الأدب العربي الحديث، ٣١.

٢) ينظر، رسالة الى أدونيس، مجلة فراديس، العدد:٤-٥، ٢١٢.

٣) الروح الحية، ٢٥٨.

والغريب أنَّ العزاوي يتحدث عن هذه القضية و كأنها أصبحت من المسلمات اليوم، وهذا ما لا يمكن أنْ يقبل بأي حال من الأحوال، إذ من العبث أنْ يقرن المرء قصيدة النثر وما تنطوي عليه من تناقضات واشكالات ومجانية و تنوع واختلاف في وجهات النظر حولها بنص مقدس يُعدُّ المصدر الأول للتشريع واستنباط الأحكام عند المؤمنين به من المسلمين. ويبدوانَّ العزاوي و غيره ممن ذهب مذهبه قد التفتوا في زعمهم هذا الى ما روي عن اتهام المشركين للنبي (ص) بأنه شاعر(*)، وقد ذُكر أنَّ هذا الاتهام مرتبط بمدى ما تركه النص القرآني من أثر حتى في قلوب مشركي قريش الذين استمعوا الى آيات منه في مناسبات عدة، ولسنا بهذا القول نريد أنْ نتهم العزاوي وامثاله بأنهم ينطلقون من المنطلقات نفسها التي انطلق منها مشركوقريش، فهذه المسألة لا تعنينا البتة، والأهم أنها ليست ذات علاقة بموضوع بحثنا هذا، ولكننا نود أنْ نسأل من يؤمن بهذا القول: هل اتفقتم على خصائص و سمات محددة لقصيدة النثر ثم وجدتموها حاضرة في نص قرآني سواء أكان سورة أم آية أم مجموعة من الآيات حتى تنتهوا الى حكمكم هذا؟ و هل ما تلمسونه من شعرية وبراعة في التعبير في النص القرآني يعد برأيكم مؤشرا كافيا للحكم بأنْ هذه الآية أو تلك السورة قصيدة شعرية بل قصيدة نثر؟ نعتقد إنَّ منصفا و واعيا من شعراء قصيدة النثر أنفسهم أومن نقادها المخلصين لن يستطيع أنْ يجيب عن السؤالين المذكورين الا بالنفي، نقول هذا و نحن نؤمن بأنَّ ثمة حقيقة يجب أنْ لا نتجاهلها و هي أنَّ المقارنة بين النص القرآني وقصيدة النثر أواي شكل من أشكال التعبير الأدبي بالطريقة التي وجدناها عند العزاوي لا تعد إلا شكلا من أشكال التعسف الذي لا جدوى له.

---

*) {بل قالوا أضغاث أحلام بل افتراه بل هو شاعر} الأنبياء/ ٥.

ويبدوانَّ فكرة المرجعية القرآنية لقصيدة النثر لقيت رواجا عند عدد من النقاد والدارسين العراقيين غير العزاوي، إذ يذكر الدكتور عبد الواحد لؤلؤة أنَّ " قصيدة النثر لها أساس في التراث الإسلامي، ولغة القرآن الكريم نفسها هي أعلى مراتب فن القول "[1]. ولسنا ندري أيحاول الدكتور لؤلؤة بهذا الكلام أنْ يوحي بأنَّ قصيدة النثر العربية بلغت من الرقي عربيا حتى ارتفعت لغتها إلى مستوى جاز معه أنْ نقول إنَّ لهذه القصيدة أساسا إسلاميا مرتبطا بلغة القرآن الكريم نفسها! أم انه يحاول أنْ يخفف من حدة الهجمة التي تعرض لها أنصار قصيدة النثر و شعراؤها من خلال الإشارة الى مرجعية مزعومة لا يمكن أن تكون مقنعة أبدا.

ولعل خطورة هذه الفكرة تتجلى عند باحث آخر ذهب ابعد من سابقيه عندما أخذ يتحدث بكل اطمئنان عمًّا أسماه (الحقيقة المهمة) و هي أنَّ " قصيدة النثر كامنة في الأدب العربي، وفي النص القرآني والصوفي بالذات "[2]، ولم يكتفِ الباحث المذكور بهذه (الحقيقة) بل هواخذ يصرح بإنكار الحديث عن أية مرجعية أخرى لقصيدة النثر: " فإذا تبين الأصل هل يجوز القول أنَّ قصيدة النثر غربية وفدت إلينا من الأدب الغربي – الفرنسي بالذات- ؟ "[3].

ولغرض بيان النهج الذي اتبعه الباحث للوصول الى تلك (الحقيقة) ننقل من دراسته النص الآتي وفيه تتجلى محاولته التي لا تخلومن سطحية لإقناع القارئ بما ذهب إليه من رأي حول ما سمّاه الخصائص الفنية المشتركة بين النص القرآني وقصيدة النثر:

---

١) الشعر و متغيرات المرحلة، د. عبد السلام المسدي واخرون، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م، ١٢٤.

٢) قصيدة النثر في الأدب العربي الحديث (رسالة ماجستير)، ٢٧.

٣) المصدر نفسه، الصفحة/ ب (التمهيد).

ولا أحسبنا بعد عرض كلام الباحث هذا بحاجة الى بذل كبير جهد لكشف ما وقع فيه من لبس واختلاط في المفاهيم، فهو، أولا، يستعمل أحد مصطلحات نظرية التلقي، و هومصطلح (أفق التوقع) الذي اقترحه الألماني *ياوس*[1]، ويتحدث عنه بوصفه واحدا مما سمّاها الخصائص الفنية لقصيدة النثر، و هذا مما لا يمكن القبول به مطلقا[2]. والحقيقة أنَّ كسر (أفق التوقع) ظاهرة يمكن أنْ تُرصد في أشكال أدبية متعددة ليست قصيدة النثر إلا واحدة منها. ثم أننا نجده، من جهة ثانية، متجاهلا حقيقة أنَّ مفهوم كسر أفق التوقع مرتبط بقارئ النص أومتلقيه، لا بالشخصية التي تنمو داخله كما هوالحال بالنص القرآني الذي استشهد به، فموسى (ع) ليس قارئا للنص في القصة القرآنية المذكورة بل هو شخصية من شخصياتها ، ومن ثمَّ لا يمكن التحدث عما يحدثه النص من خرق أو كسر لأفق توقع القارئ الذي كان مغزى القصة القرآنية وضعه أمام صورة الدهشة التي سيطرت على موسى (ع) بعد أنْ قام العبد الصالح (الخضر) بالأفعال الغريبة المذكورة فيها.

والغريب أنَّ الباحث المذكور يستمر في منهجه هذا، ويواصل الحديث عما سمّاه أواصر العلاقة بين النص القرآني وقصيدة النثر، ومن هذه الأواصر - على حد قوله - الاشتراك في أسلوب المناجاة والابتهال الذي مثَّل له بقوله

---

١) ينظر: نظرية التلقي، أصول و تطبيقات، د. بشرى موسى صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى ١٩٩٩م، ٣٠-٣١. والنظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن: ١٦٧-١٧٠.

٢) والغريب أنّ الباحث تحدث عما سمّاه خصائص قصيدة النثر في فصل طويل من رسالته، و قد ذكر من هذه الخصائص، توظيف السرد، والموشور الدلالي، و كسر أفق التوقع، والمناجاة، والايجاز، والقصيدة - البياض، و غيرها. و لعل من المعروف أنّ كثيرا من هذه المظاهر التي سمّاها خصائص ليست حكرا على قصيدة النثر، بل هي يمكن أن ترصد بوضوح في الشعر الحديث عموما.

تعالى: { ألم يجدك يتيما فآوى، و وجدك ضالا فهدى }[1]، وقول أحد شعراء قصيدة النثر:

ألم أحث الماء على رأسك

ألم تحث الماء على رأسي...[2]

فإذا كان اشتراك كل من النص القرآني المستشهد به وقول الشاعر بعده بطريقة الاستهلال نفسها (الاستفهام المجازي بالهمزة المتبوعة بحرف النفي) كافيا ومقنعا من وجهة نظر الباحث للذهاب الى ما سبق من رأي، فإنه لا يمكن أنْ يكون مقنعا عند من ينعم النظر في النصين المذكورين اللذين يختلفان في السياق وفي الدلالة اختلافا كبيرا، ويبدوانّ هذا الاختلاف كان غائبا عن ذهن الباحث الذي بدا مشغولا بفكرة أخذها عن غيره و سعى الى إثباتها بطريقة لا تخلومن تسطيح و تعسف.

---

١) الضحى/ ٦.

٢) ينظر: قصيدة النثر في الأدب العربي الحديث (رسالة ماجستير)، ٢٩.

الفصل الثالث

الـموقف من قصيدة النثر

مدخل:

ليس خافيا أنَّ محاولات التجديد في الشعر العربي على مر العصور لاقت من الرفض والانتقاد ما لا تخطئه عين باحث و ناقد ، ولعل الموقف من الشعراء المحدثين كمسلم بن الوليد وابي نواس في العصر العباسي أومن شعر أبي تمام في العصر نفسه(*) ، ومن قصيدة الشعر الحر في العصر الحديث يمثل شاهدا حيا على الجدل النقدي الذي أحاط بتلك الحركات التجديدية التي جعلت النقاد ينقسمون إزاءها إلى تيارات متعددة تتراوح بين التطرف في التأييد ، والتطرف في الرفض فضلا عن الموقف المعتدل الذي يبديه قسم آخر من النقاد.

وإذا كانت لدعاة الحركات التجديدية مبرراتهم واسبابهم التي تسوغ لهم الخروج على المألوف والمتعارف في طرق التعبير الأدبي بما ينسجم وقناعاتهم، فإن لرافضي هذه الحركات ومعارضيها أسبابهم و دوافعهم التي تنسجم مع رؤيتهم الخاصة للأدب عموما وللشعر على وجه أخص. ولعل من أهم الدوافع التي انطلق منها هؤلاء الرافضون ، هوالتمسك بالمتعارف والمألوف في التعبير الأدبي بدرجات تتفاوت من ناقد إلى آخر ، إذ أنَّ قسما من هؤلاء النقاد لا يخفي نوعا من المرونة في التعامل مع الجديد ، في حين يتشدد القسم الآخر ويرفض كل ما يخالف المألوف ، حتى وانْ انطوى هذا المخالف على شيء من الإبداع والأصالة ، فالتراث في نظر هذه الفئة من النقاد أشبه بالشيء المقدس الذي لا يجوز لأيٍّ كان أنْ يتخطّاه أويتجاوزه مهما كانت

---

*) أشير هنا الى كتاب (الموازنة) للآمدي الذي يعد أنموذجا حيا للجدل الذي شهده عصر المؤلف بين تيار التجديد ممثلا بأبي تمام والتيار المحافظ الذي يدعوالى التمسك بالأسلوب القديم أو ما اصطلح عليه (عمود الشعر) الذي يمثله البحتري . و جدير بالذكر أنْ مؤلف الكتاب كان منحازا إلى الأسلوب القديم، فهويأخذ على أبي تمام أنه " شديد التكلف، صاحب صنعة، و مستكره الألفاظ والمعاني، و شعره لا يشبه أشعار الأوائل، ولا على طريقتهم؛ لما فيه من الاستعارات البعيدة، والمعاني المولدة ". الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تأليف: الإمام أبي القاسم الحسن بن بشر بن يحيى الآمدي البصري، قدم له و وضع حواشيه وفهارسه: ابراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م، ١٩-٢٠.

الأسباب أوالدوافع، بل انّ تاريخ النقد العربي لم يخلُ من دعوات صريحة لاعتماد الشكل الموروث مقياسا لجودة النص ومن ثم قبول التعامل معه ومع منشئه، وقد تجسد مثل هذا الأمر في ما عُرف بـ (عمود الشعر) الذي استوى مصطلحا نقديا على يد المرزوقي من خلال مقدمته لشرح ديوان الحماسة لأبي تمام[1].

و ثمة دافع آخر لا يقل أهمية عن سابقه انطلق منه الرافضون لتيارات التجديد المذكورة ، و هذا الدافع يتمثل بالموقف المتشدد من كل ما يفد إلى الأدب العربي من الآداب الأخرى سواء أكانت هذه الآداب غربية أم شرقية ، ولا يخفى أنّ التأثر بالآداب غير العربية كان قاسما شبه مشترك في الحركات التجديدية المذكورة وفي غيرها ، إذ أنّ كثيرا من النقاد القدماء والمعاصرين لا يخفي قناعته الكاملة بأنّ ما يكون مقبولا أومألوفا في أدب أمة ما لا يمكن أنْ يقبل في أدب أمة غيرها ، و ربما يكون الموقف المذكور نابعا من الإيمان بأنّ كل شعب من الشعوب أو كل أمة من الأمم لها فنون واداب معينة مخصوصة بها وانّ إتقانها واجادتها لهذا الفن أوالأدب فضيلة من فضائلها التي تنماز بها عن بقية الأمم، وقد مر بنا في الفصل الأول كيف أنّ الجاحظ كان يرى أنّ فضيلة الشعر مقصورة على العرب وعلى من تكلم بلسانها.

ويبدوانّ توالي القرون لم يغير من طبيعة الصراع حول قضايا التجديد في الشعر العربي، فالخلاف – اليوم – ما زال محتدما بين فريقين؛ فريق يتحدث بحماسة عن ضرورة الذهاب بعيدا في التجديد والانفتاح على الآداب العالمية، وفريق معارض يعبر عن رفضه، في أكثر من مناسبة، لـ " هذا الشعر الجديد

---

١) ينظر: شرح ديوان الحماسة، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، نشره: أحمد أمين و عبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥١م: ٩-١١.

وانسلاخه عن كل ما هوموروث "[1] ، ويستنكر اتجاه الشعراء العرب المعاصرين الى الغرب مشيرا الى أنَّ هذا الأمر ناتج عن ضعف في شخصية الأديب المعاصر الذي أصبح يستقبل " كل صيحة في الغرب ولواطلقها من يشك في فهمه وعقله على أنها فتح من الفتوح "[2]، ويبدو – اليوم - أنَّ قصيدة النثر أصبحت بؤرة مهمة من بؤر هذا الصراع الذي لم يفارقها منذ ظهورها قبل أكثر من نصف قرن الى هذه اللحظة، و سنحاول في مبحثَي هذا الفصل بيان و تحليل موقف معارضي هذه القصيدة ومناصريها مقدمين الحديث عن موقف الرفض؛ لأننا نجده الأسبق حضورا في محاولات نقد هذه القصيدة عراقيا، ولأنه ما زال حاضرا بقوة في عدد من الدراسات التي ظهرت حديثا.

---

١) البنية اللغوية في الشعر العربي الحديث، ٣٦.

٢) المصدر نفسه، ٧٧.

المبحث الأول

موقف الرفض

لم يكن مستغربا أنْ تُواجه قصيدة النثر في الأدب العربي بموقف رافض اتسم في كثير من مظاهره بالحدة والنقد اللاذع الموجه إلى دعاتها و شعرائها الذين اتهموا شتى الاتهامات، ولا سيما أنَّ الدعوة الى كتابة هذه القصيدة اشتملت على كل المحظورات التي أشرنا إليها في مدخل الفصل، ومن ثَمَّ كان الموقف الرافض ردة فعل طبيعية توقعها حتى دعاة هذه القصيدة وانصارها الذين أخذوا يتحدثون عن دوافع ثقافية و سياسية تقف وراء موقف الرفض المذكور، ولا سيما إنهم كانوا على دراية تامة بما تشتمل عليه دعوتهم من مضامين استفزازية للذائقة الشعرية السائدة[1]. ويبدوانَّ مرور أكثر من نصف قرن على انطلاق الدعوة إلى كتابة قصيدة النثر لم يُخفف من حدة هذا الموقف الرافض الذي جوبهت به هذه القصيدة منذ محاولات كتابتها الأولى، فهوما زال مستمرا إلى اليوم، و ربما يشهد على ذلك توالي صدور العديد من الكتب الدراسات التي تبنت الموقف المذكور في مختلف البلدان العربية الى يومنا هذا[*].

ولعل ما تنماز به الساحة الأدبية في العراق أنها كانت مزدحمة بالأصوات الرافضة لقصيدة النثر منذ ظهورها و حتى اليوم، ويلاحظ المتتبع

---

١) ينظر: لن: ١٢-١٥. و سياسة الشعر: ٧٢.

*) لعل من آخر هذه الدراسات كتاب الشاعر والناقد المصري أحمد عبد المعطي حجازي (قصيدة النثر أوالقصيدة الخرساء) الذي صدر في العام ٢٠٠٨م ضمن منشورات مجلة دبي الثقافية، و كتاب السوري محمد علاء الدين عبد المولى (وهم الحداثة، مفهومات قصيدة النثر أنموذجا) الذي صدر في العام ٢٠٠٦م عن اتحاد الكتاب العرب.

للمواقف المذكورة أنها كانت تستند إلى أسباب و دوافع متعددة ومتباينة من ناقد إلى آخر فمنها ما كان أدبيا ومنها ما كان إيديولوجيا، ومنها ما كان غير ذلك، ولكن الشيء المهم هوانَّ هذه الأصوات ما زالت هي الأقوى والأكثر وضوحا، بل أنَّ تأثيرها ما زال حاضرا بوضوح ولا سيما في الدراسات الأكاديمية التي لم تتعامل نقديا مع هذه القصيدة إلا في تسعينيات القرن العشرين(*) وعلى نحويمكن انْ نصفه بالخجول، إذ ما زلنا نجد أنَّ كثيرا من الدراسات الأكاديمية التي تناولت الشعر الحديث لم تتطرق إلى قصيدة النثر، ولم تخصص لها حيزا على صفحاتها بشكل متعمد، وليس غريبا بعد هذا أنْ يُصرّح أحد الباحثين من دارسي الشعر الحديث أنّه سيجعل دراسته " بمنأى عمّا يسمى قصيدة النثر، لأنها لم تستطع لحد الآن أنْ تفرض نفسها كلون أدبي متميز في ساحة الشعر الحديث... انطلاقا من كونها ما زالت تحمل في طياتها بعض الإشكاليات بدءاً باسمها و هواسم لا يقل اضطرابا عن اسم الشعر المنثور، و ذلك لأنَّ القصيدة اما أنْ تكون قصيدة و هي إذ ذاك موزونة وليست نثرا، واما أنْ تكون نثرا و هي إذا ليست قصيدة "[1]، وليس غريبا أيضا أنْ نجد باحثا آخر يكدُّ نفسه ويبحث عن مسوغات لأنه تناول في دراسة له عدداً

---

*) تعد رسالة الماجستير(قصيدة النثر في الأدب العربي الحديث) التي كتبها الباحث قاسم خلف مشاري بإشراف الدكتور شجاع مسلم العاني، عام ١٩٩٤م، في جامعة البصرة الدراسة الأكاديمية الأولى التي تناولت قصيدة النثر في العراق

١) الشعر الحديث في البصرة، ١٩٤٧-١٩٩٥م، دراسة فنية، د. فهد محسن، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧م: ١٧-١٨ (المقدمة). ويقارن بـ: قضايا الشعر المعاصر: ١٥٧ . و جدير بالذكر أنّ الكتاب المذكور كان بالأصل أطروحة دكتوراه نال بها الباحث درجة الدكتوراه من جامعة البصرة. وفيما يتعلق بموقفه من قصيدة النثر وجدنا أنه كان متأثرا – إلى حد كبير – بأفكار نازك الملائكة، حيث نجده يكرر كلماتها حرفيا، و لكن من دون أنْ يشير إلى مصدرها!!

قليلا من قصائد النثر لشاعر عراقي بعد أنْ وجدها " ذات خيال منتفض، الأمر الذي جعلها تصطف مع الشعر "[1].

ولم يكتفِ معارضوقصيدة النثر في العراق بسحب الشرعية من هذه القصيدة التي وصفت بأنها " تهديم لشعرنا الحديث "[2] بل وصل بهم الحد إلى أنْ يتهموا كتابها بالضعف وقلة الموهبة ومن ثم نجدهم يسعون الى تجريد هؤلاء حتى من صفة شاعر أواديب، فكتّاب هذه القصيدة من الأدباء الشباب - كما يصفهم أحد المعارضين - إنما لجؤوا الى كتابتها " توخيا للسهولة و تحللا من القيود"[3]، و هكذا أصبحنا نجد من النقادِ من يكتب دراسة حول قصيدة النثر لدى من يسميهم (الشبان العراقيين)[4]. والشيء الذي لا بد من ذكره أنَّ رافضي هذه القصيدة في العراق لم يكتفوا بإلصاق التهم المذكورة بشعرائها، بل تجاوز بعضهم هذه التهم الى ما هوأخطر، فاتهم شعراء هذه القصيدة بالفاشية، فصرح أحد النقاد قائلا: " أنا مع قصيدة النثر العظيمة، و ضد قصيدة النثر الفاشية "[5].

ولعل من الجدير بالذكر أنَّ هذا الاتجاه الذي ما زال يسعى الى التقليل من شأن قصيدة النثر و كتابها من خلال إطلاق صفات من قبيل الأدباء

---

1) شعر كاظم الحجاج، دراسة فنية (رسالة ماجستير)، سمير عباس كاظم الدلفي، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، ٢٠٠٦م، الصفحة/ ت (المقدمة). و ربما يؤكد ما ذهبنا إليه أنّ الباحث المذكور خصص ما يقارب نصف المادة المكتوبة في التمهيد الذي كتبه لدراسته للحديث عن قصيدة النثر، على الرغم من أنّ عنوان التمهيد (في حياة كاظم الحجاج) لم يكن يحتمل ذلك!!

2) شعرية الحداثة، ٥٧.

3) قصيدة النثر، عبد الله رمضان، مجلة الطليعة الأدبية، السنة السابعة، العدد: ١١، ١٩٨١م، ١٤.

4) ينظر، بنية الرمال المتحركة، بحث في غموض قصيدة النثر للشبان العراقيين، د. عبد الكريم راضي جعفر، مجلة الأقلام، العدد الثالث، ٢٠٠٨م.

5) قصيدة النثر بين الضرورة والممارسة، طراد الكبيسي، مجلة الكلمة، العدد الخامس، السنة الخامسة، ١٩٧٣م، ١٠

الشباب المتحررين من القيود، و كتّاب الخواطر النثرية، و غيرها من الصفات، قد بدأ يتشكل على نحوملحوظ عند نازك الملائكة التي يمكن أنْ نضيف الى ريادتها لحركة الشعر الحر ريادة أخرى كونها تعد من أوائل النقاد الذين تصدوا لمشروع قصيدة النثر، واعلنوا الحرب على دعاتها ومنظريها. و نظرا لأهمية الموقف النازكي من قصيدة النثر، فإننا سنقف عندها بشيء من التفصيل، قبل أنْ نعرض لموقف ناقدين آخرَينِ من رافضي مشروع قصيدة النثر في العراق:

نازك الملائكة: قصيدة النثر واغتصاب شكل القصيدة الحرة:

يمكن القول إنَّ نازك الملائكة كانت من أوائل النقاد الذين أعلنوا رفضهم الصريح والحاد لمشروع قصيدة النثر الذي دعت إليه مجلة (شعر)، وقد تعرضت الشاعرة والناقدة بسبب موقفها هذا إلى هجوم مقابل بدأ على صفحات (شعر) نفسها من لدن عدد من الشعراء المنضوين تحت لوائها ولا سيما يوسف الخال الذي ردَّ عليها بعنف متهما إياها بالجهل والرجعية واساءة الفهم[(١)]. ولم تقتصر ردة الفعل تجاه الموقف النازكي المذكور على أدباء تجمع مجلة (شعر) وحدهم، ولكنها امتدت لتشمل أدباءً و نقاداً آخرين استمر احتجاجهم على موقفها من قصيدة النثر وفهمها للحداثة الشعرية إلى يومنا هذا[(*)]، و نجد من بين هذه الأصوات المنتقدة من يتهم نازك بأنها تنطلق في موقفها من

---

١) ينظر: الحداثة في الشعر:٤٥-٥٤. و قد نشرت مادة هذا الكتاب في مجلة (شعر) تباعاً.

*) لعل الباحث المغربي رشيد يحياوي، اخر من تناول موقف نازك الملائكة من قصيدة النثر في مقاله الموسوم (قصيدة النثر في الخطاب الملائكي) المنشور في مجلة (نزوى) العمانية، العدد الثامن عشر، ٢٠٠٩م. نقلا عن الموقع الالكتروني للمجلة:

www.nizwa.com/articles.php?id-٩٣٦.

الشعر الحديث من منطلق الإشباع والغرور في ميدان الريادة الذي كان لها نصيب بارز فيه عبر التأسيس لحركة الشعر الحر، و هي من ثمَّ- برأيهم - تضع حجر عثرة في طريق الحركات التجديدية اللاحقة من خلال الدعوة الى الالتزام بالحدود التي وضعتها هي والزمت نفسها بها، و هذا كله يقود الى تجميد التطور الشعري، كي تبقى قيادتها للحركة التجديدية أزلية ولا تتجاوزها مطلقا[1] .

وبعيدا عن موقف التأييد أوالمعارضة للطريقة التي حلل بها هؤلاء النقاد موقف نازك من قصيدة النثر، سأسعى- من جهتي - الى عرض آراء الناقدة المذكورة كما وردت في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) محاولا بيان أبعاد الموقف الذي اتخذته من القصيدة، و تلمس دوافعه.

ينبغي لنا منذ البدء أنْ نقر بأنَّ تناول نازك الملائكة موضوع قصيدة النثر جاء متزامنا مع ذروة الجهد النقدي الذي كانت تبذله للتأسيس لمفهوم محدد لقصيدة الشعر الحر، هذه القصيدة التي عدتها نازك ظاهرة عروضية لا أكثر[2] . ويبدوانَّ النقاد والدارسين الذين تناولوا موقفها من قصيدة النثر - على كثرتهم - لم يلتفتوا الى هذه النقطة التي أراها جوهرية في فهم دافع ربما كان له دور حاسم في توجيه نازك الى تلك المواجهة الحادة مع دعاة هذه القصيدة من أدباء مجلة (شعر) على الرغم من علاقتها الوثيقة بهؤلاء الأدباء الذين حرصوا منذ البدء على استقطابها للكتابة في مجلتهم[*]، فضلا عن

---

١) ينظر، دراسات نقدية في الأدب الحديث، عزيز السيد جاسم، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥م، ١١٦. و تجليات الحداثة، قراءة في الإبداع العربي المعاصر، ماجد السامرائي، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٩٥م،٢٠٦-٢٠٧.

٢) ينظر قضايا الشعر المعاصر، ٢١٧.

*) قبل أنْ تقاطع المجلة، نشرت نازك عددا من قصائدها فيها، و قد شاركت في إحدى ندواتها بعد أنْ وجهت إليها الدعوة من لدن القائمين عليها. ينظر، أفق الحداثة و حداثة النمط، ٢٠.

كونها شاعرة ذات مشروع حداثي لقي من الرفض والانتقاد الشيء الكثير، مما يجعلها مؤهلة لمناصرة أيّ حركة تجديدية أو حداثية كما هومتوقع في مثل هذه الحال. فما الذي جعل ثائرة نازك تثور بوجه مشروع أدونيس وانسي الحاج و رفاقهما؟ و هل ثمة مضمون استفزازي لمسته نازك في مشروع هؤلاء؟

نستطيع الإجابة على التساؤل الأخير بالإيجاب، ولا سيما إذا ما علمنا أنّ نازك أحست بالخطر المحدق يقترب من مشروعها لوضع قواعد عامة للشعر الحر، و هوامر لا يمكن أنْ تقبل به أو تغض الطرف عنه. فحين تتحدث الملائكة في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) عن إشكاليات عسيرة تواجه حركة الشعر الحر بالنسبة لنوع من القرّاء الذين لا يحسنون فهم الوزن ولا يعرفون العروض، تذكر أنّ الذي تسبب بهذه الإشكالية هو ظهور نوعين من النثر اغتصبا شكل القصيدة الحرة، و هذان النوعان برأيها هما: الترجمات العربية للقصائد الأوربية، وقصيدة النثر[1]، فهي لا تقبل البتة أنْ يكتب أي نص أدبي بالشكل الذي تبدوعليه القصيدة الحرة، ومن ثمَّ نجدها تتساءل عن السبب الذي دفع بفوّاز طرابلسي الى كتابة قصيدة جاك بريفيرا بهذا الشكل الكتابي:

الحمار والملك وانا

سنكون أمواتا غدأ

الحمار من الجوع

والملك من الضجر

---

١) ينظر: قضايا شعر المعاصر، ١٥٨.

وانا من الحب.[1]

وبعد أنْ تنقل نص هذه الترجمة تستمر نازك بالتساؤل: " لماذا لا نكتبها على نحوما يكتب النثر العربي: (الحمار والملك وانا، سنكون أمواتا كلنا في الغد. يموت الحمار من الجوع، والملك من الضجر، واموت أنا من الحب.) أليس هذا أجمل واوقع في النفس العربية التي ألفت أنْ يكتب نثرها بهذا الشكل؟ "[2] ويلاحظ أنَّ تصرف نازك الملائكة في نص الترجمة لم يقتصر على إلغاء نظام الأسطر واعادة كتابته بنظام الفقرة، بل تجاوزت ذلك الى، إجراء تغييرات فيه عبر إدخال كلمات والفاظ معينة بما يتناسب مع لغة النثر التي تعد أكثر تفصيلا إذا ما قورنت بلغة الشعر الموجزة المكثفة، ومن هذه التغييرات إضافة لفظة التوكيد المعنوي (كلنا) بعد الفعل المضارع (سنكون)، واعادة الفعلين المحذوفين (يموت) و (أموت) الى الجملتين (الحمار من الجوع)، و (أنا من الحب).. ولعل من الواضح أنَّ إجراء نازك هذا عمل على تشويه صورة النص و تجريده من انسيابيته الرائعة التي بدا عليها في أصل الترجمة، ولسنا بعد ذلك نستطيع أنْ نفسر إدعاء نازك بأنَّ النص أصبح أجمل واكثر إشراقا واوقع في النفس العربية[*] من الصورة الأصلية التي اقترحها المترجم المذكور، ولكن الذي يبدولنا أنَّ مرد هذه الجمالية التي تزعمها الناقدة إنما يعود الى رفع اللبس الذي قد يقع فيه قسم من القرّاء الذين لا يستطيعون أنْ يميزوا

---

١) ينظر: قضايا الشعر المعاصر: ١٥٥. و قد نشرت ترجمة القصيدة المذكورة في مجلة (شعر) العدد التاسع، ١٩٥٩م.

٢) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

*) وبخلاف ما تدعي الملائكة، يعرف الجميع أنَّ ما أطلقت عليه هي تسمية النفس العربية تميل الى الإيجاز لا الإطناب، بل إنَّ العرب منذ عصورهم القديمة لا يحبذون إطالة الكلام ويعدون ذلك مثلبة على المتكلم، وهم في هذا المعنى يقولون: خير الكلام ما قل ودل.

بين الشعر الحر الموزون المقفى و هذه الترجمة وامثالها كما صرحت هي في مستهل كلامها.

واذا كانت الملائكة موفقة في إشارتها الى أنَّ طريقة فوّاز الطرابلسي في ترجمة نص بريفيرا مأخوذة من طريقة الغربيين في ترجمة النصوص الشعرية، وفيها يعمدون الى إثبات النص الشعري بلغته الأصلية ويضعون مقابل كل سطر منه ترجمته الى اللغة الأخرى، فإنها من جهة ثانية تدعوالى العجب و تثير الاستغراب من خلال إشارتها الى أنَّ الإجراء المذكور يعد مقبولا في اللغات الغربية، لأنه - على حد قولها - اقترن بغايات تعليمية، أما في اللغة العربية فهي ترفضه بحجة أنَّ للغة العربية خصوصيتها التي لا تبيح مثل هذا الإجراء[1]، و كأنَّ اللغات الغربية وبقية اللغات لا خصوصية لها.

و تحقيقا لخصوصية اللغة العربية - كما تفهمها - الملائكة نجدها تقترح أنْ ينظم المترجمون ما ينقلونه الى العربية من شعر غربي و (يحولونه) " الى شعر عربي بكل ما يتبع ذلك من وزن و تقفية وعاطفة و صور..."[2] و كأنها بهذه الدعوة تريد إحياء محاولات الترجمة الأولى التي شهدها الأدب العربي نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين. و هنا لا بد من التساؤل: ماذا يبقى من النص الأصلي المكتوب بلغة غربية عندما نحوله (لا نترجمه) الى اللغة العربية؟ و هل يجوز أنْ نستبدل بالوزن الغربي وزنا عربيا يختلف عنه جذريا، وبالقافية الغربية قافية عربية، وبالصورة الغربية صورة عربية، و حتى العاطفة الغربية نستبدلها بعاطفة عربية ثم نقول بعد هذا كله إننا نجحنا في ترجمة النص؟!! أنه أمر غير مقبول حتما، ولكن الذي دفع

---

١) ينظر: قضايا الشعر المعاصر: ١٥٣-١٥٤.

٢) المصدر نفسه: ١٥٥.

نازك إليه و جعلها تتخبط كل هذا التخبط، هو حرصها على أنْ يكون الشكل الكتابي الذي اقترحه لكتابة الشعر الحر مقصورا على هذا النوع من الشعر دون غيره.

واذا كان هذا هوموقف نازك من الشعر المترجم، فمن الحتمي أنْ يكون موقفها من قصيدة النثر العربية أشد واقسى، فدعاة هذه القصيدة - بحسب نازك - يحدثون بدعة لا مسوِّغ لها، و هم من ثم يحدثون " ضجيجا مستمرا لم تكن فيه مصلحة لا للأدب العربي ولا للغة العربية، ولا للأمة العربية نفسها "[1]. واذا كنا لا نستطيع أنْ نفهم السبب الذي يجعل الدعوة الى قصيدة النثر متنافية مع مصلحة الأمة العربية، فإننا نستطيع بالمقابل أنْ نفهم سبب الانفعال والحدة اللذين طغيا على خطابها النقدي حول قصيدة النثر، فهي ترى هؤلاء الأدباء الذين يكتبون قصيدة النثر ويدعون الى التحرر الكامل من الوزن والقافية في كتابة الشعر لم يكتفوا بكتابة شعرهم بالطريقة الكتابية نفسها التي اقترحتها نازك و رفاقها من الروّاد لكتابة القصيدة الحرة كما هوالحال في مترجمي الشعر الغربي، و هوامر ترفضه نازك بشدة كما أوضحنا سلفاً، بل وصل بهم الأمر الى أنْ يعمدوا الى مصطلحها الذي استحدثته هي (الشعر الحر) ويطلقونه على شعرهم، ومن ثمَّ نجدها تحتج بشدة على استعمال جبرا إبراهيم جبرا للمصطلح المذكور: " ولنلاحظ أنه أخذ، دون مبالاة، اصطلاحنا (الشعر الحر) الذي هوعنوان حركة عروضية تستند الى بحور الشعر العربي و تفعيلاتها، أخذ اصطلاحنا هذا والصقه بنثر اعتيادي له صفات النثر المتفق عليها... وليته على الأقل ترك اصطلاحنا و

---

١) قضايا الشعر المعاصر:٢١٤.

وضع غيره حرصا على وضوح الاصطلاحات في أذهان الجماهير العربية ..."[1].

ومن المعلوم أنَّ القائمين على مجلة شعر كانوا يميزون بين قصيدة النثر و نوع من الشعر كان يكتبه جبرا إبراهيم جبرا و توفيق صايغ فضلا عن محمد الماغوط وقد أطلقوا عليه تسمية (الشعر الحر) التي عَدُّوها مقابلا للمصطلح الإنكليزي **Free verse**، وقد أثار استعمالهم هذا المصطلح سجالا نقديا مع الشاعرة بعد أنْ أشاروا الى أنَّ استعمالها للمصطلح المذكور لم يكن دقيقا، لأنها اختارته عنوانا لحركة عروضية لم يتحرر الشعر فيها تماما من قيود الوزن والقافية، فكيف لنا بعد ذلك أنْ نسميه شعرا حرا[2]. وقد فات هؤلاء أنَّ نازك أرادت من خلال مصطلحها هذا أنْ تكون حرية الشاعر مقتصرة على التحرر من نظام الشطرين ومن وحدة القافية، و هي من ثمَّ " تستعمله بطريقتها الخاصة، ومن منطلقاتها الخاصة، فهي ترى أنَّ الوزن ضروري للتمييز بين ما هو شعر وما هو نثر، ولا تستسيغ الشعر الحر بالمفهوم الغربي "[3]، وقد كان الأجدر بهم فعلا أنْ يتجنبوا استعمال هذا المصطلح على الرغم من عدم قناعتهم باستعمالها له، إذ لا يمكن لهم أنْ يتجاهلوا وجهة نظر نازك التي قادتها الى استعمال المصطلح ثم يحاسبوها من خلال و جهة نظرهم هم. وقد بينا في الفصل الأول كيف أنَّ هؤلاء أنفسهم قد تخلَّوا عن هذه التسمية التي لم تلقَ رواجا واطلقوا تسمية قصيدة نثر على نصوص الماغوط التي عابوا على نازك تسميتها بهذا الاسم وعدُّوا ذلك جهلا منها.

ومما زاد العداء بين نازك و دعاة قصيدة النثر، إيمانها المطلق بأنَّ الوزن ضرورة لا غنى عنها في الشعر، فالقصيدة برأيها " اما أنْ تكون قصيدة، و هي إذ

---

١) المصدر نفسه، ٢١٧.

٢) ينظر: الرحلة الثامنة، ١١٧-١٥٠. والحداثة في الشعر، ٤٤-٤٥.

٣) مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، د. فاتح علاق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،٢٠٠٥م، ١٠٥.

ذاك موزونة وليست نثرا، واما أنْ تكون نثرا فهي ليست قصيدة "[1]، ويبدوانّ موقفها المتشدد هذا مرتبط بثقافة تراثية عُرفت بها، ولهذا السبب نجدها عندما تورد عبارة (الشعر الموزون) في إحدى صفحات كتابها تضع كلمة (الموزون) بين قوسين، ثم تعود في هامش الصفحة لتعتذر للقارئ عن استعمال هذه التسمية مبررة استعمالها بأنها أصبحت تتحدث بلسان البدعة[2]. بل هي تبدو في بعض الحالات أكثر تشددا حتى من القدماء أنفسهم و ذلك عندما تعبر عن ضيقها بما أطلق عليه القدماء (الضرائر الشعرية)، فإنه - على حد قولها - " لسخف عظيم أنْ يمنح الشاعر نفسه أية حرية لغوية لا يملكها الناثر "[3].

إنّ إيمان الملائكة بضرورة الوزن في القصيدة جعلها تصرح بأهمية النظم كموهبة يجب أنْ يتحلى بها الشاعر، و تعبر عن الأسف لأنّ هذه الموهبة لا تنال الاحترام الذي تستحقه بين المتأدبين، بل هي تزيد على ذلك " أنّ الناظم الذي يحسن النظم أجدر بإعجابنا ، لوانصفنا، من شاعر لا يحسن النظم... لأنّ الوزن هوالروح التي تكهرب المادة الأدبية و تصيرها شعراً "[4]، وليس غريبا بعد هذا أنْ تتلقى نازك الملائكة قصيدة النثر تلقيا سلبيا، كان من نتائجه أنْ وصفت محمد الماغوط بأنه كاتب لا شاعر ومن ثمّ أطلقت على قصيدتيه (أغنية لباب توما)، و (المسافر) تسمية (خاطرة)، وعلى الديوان الذي تضمنهما تسمية (كتاب)[5]، و ذلك على الرغم من إقرارها الضمني بشعرية الماغوط

---

١) قضايا الشعر المعاصر: ١٥٧.

٢) ينظر: قضايا الشعر المعاصر: ٢١٦. وينظر هامش الصفحة.

٣) قضايا الشعر المعاصر: ٢٢٢. وينظر هامش الصفحة.

٤) المصدر نفسه: ٢٢٤.

٥) ينظر: المصدر نفسه: ١٥٨ (الهامش)، ٢١٤-٢١٥. ويقارن بـ: فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة السادسة، ١٩٨٧م: ٤٠٦.

الذي وصفته بأنه " يملك ذوقا أدبيا جميلا "[1] وانَّ (خواطره) تشتمل على " صور غريبة و تخير للألفاظ و تلوين "[2].

ومثلما فعلت مع قصيدة بريفيرا المترجمة عمدت الملائكة الى كتابة قصيدة (المسافر) للشاعر السوري المذكور بنظام الفقرة كما يكتب النثر العادي، معبرة عن الرفض لكتابتها في الديوان بالصورة الكتابية التي أرادتها أنْ تكون مقصورة على الشعر الحر كما أسلفنا[3]. و كما هوالحال مع القصيدة السابقة فإن الناقدة لم تقتصر في تصرفها بالنص على هذا الإجراء، بل عمدت الى إحداث تغييرات فيه، و كان من نتيجة هذه التغييرات أنْ تشوهت صورة النص كسابقه، بعد أنْ سعت الناقدة عامدة الى تجريده من دلالاته الشعرية، ربما لكي تقنع القارئ بأنه إزاء نص ينتمي الى النثر لا الشعر، و حسبنا في هذا السياق أنْ نشير الى تغييرين اثنين أجرتهما على النص قد يبدوان طفيفين في ظاهرهما، ولكنهما عظيما التأثير في تغيير دلالاته ، و تجريده من الكثافة الشعرية التي كان عليها، ويتمثل هذان التغييران في قلب النقطتين المتتابعتين (..) بعد قول الشاعر (في ليلة ما ..) الى نقطتي تفسير (:)، و حذف نقطتين متتابعتين أخريين بعد كلمة (بعيدا) الأولى في قول الشاعر (سأرحل عنها بعيداً .. بعيداً)[4]، و واضح مدى التشويه الذي أصاب النص بسبب هذين الاجرائين، فالنقطتان اللتان تصرفت بهما الناقدة قلبا في المرة الأولى، و حذفا

---

١) قضايا الشعر المعاصر: ٢١٥.

٢) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

٣) ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

٤) ينظر: قضايا الشعر المعاصر: ٢١٥. ويقارن (النص النثري) الذي كتبته نازك بنص القصيدة في: ديوان محمد الماغوط، دار العودة، بيروت، ، ٣٢-٣٥. وقد سبقني الى الإشارة الى مثل هذه التغييرات واثرها في نسف دلالات النص الناقد المغربي رشيد يحياوي. ينظر: قصيدة النثر في الخطاب الملائكي، مجلة (نزوى) العمانية. نقلا عن الموقع الالكتروني للمجلة.

في المرة الثانية قد تشيران الى مسكوت عنه أراد الشاعر من خلاله أنْ يشرك القارئ في إنتاج شعرية النص، ولا بد من الإشارة في هذا السياق الى أنَّ الشعر الحديث قد أفاد من تقنية الفراغ والنقاط في جسد النص الشعري لإنتاج دلالات وايحاءات قد تشاكس القارئ في كثير من الحالات مما يجعل النص الشعري أكثر تشويقا وامتاعا، ويبدوانْ ذلك كله كان غائبا عن ذهن الملائكة و هي تعيد إنتاج النص بهذه الصورة المشوهة، متناسية أنَّ النص الشعري الحديث ليس مجموعة من الكلمات والجمل التي تسطَّر على الورق، بل هوفضلا عن ذلك " فضاء صوري شكلي لا يخلومن دلالة "[١]، وليس للمتلقي في كل الحالات إلا أنْ يتعامل مع النص بالصورة التي أبدعها الأديب، وله بعد ذلك أنْ يسهم في إنتاجه عبر تأويله الخاص.

وخلاصة القول إنَّ نازك الملائكة التي ألزمت نفسها - كما صرحت في مقدمة ديوانها الثاني شظايا و رماد - محاربة الجمود في الشعر العربي، والتزمت - على حد قولها أيضا - بمقولة برنارد شو " اللاقاعدة هي القاعدة الذهبية "[٢]، لم تستطع استيعاب أنْ يتحرر الشعر من الوزن والقافية أوانْ تخرج من النثر قصيدة، لأنها، على الرغم من كونها شاعرة حداثية، كانت تؤمن إيمانا شديداً بالفصل بين الشعر والنثر. أما الحداثة الشعرية التي كانت تدعواليها فقد كانت تنطوي على إشكالية كبرى، و جوهر هذه الإشكالية كما يعبر أحد النقاد العراقيين يتمثل " في اعتبارها الثورة الشعرية

---

١) الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، محمد الماكري، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩١م، ٦.

٢) شظايا و رماد، نازك الملائكة، بغداد، ١٩٤٩م، (المقدمة). ولعل من اللافت أنّ الشاعرة تنبأت في هذه المقدمة بأنّ الشعر العربي مقبل على تطور جارف لن يبقي من الأساليب القديمة شيئاً، و ذكرت أيضا أنّ الأوزان والقوافي كلها ستنتزعزع نتيجة لهذا التطور!!

الجديدة التي حققتها مع جيلها (ثورة عروضية)، بينما هي في نظر غير واحد، شعراءً و نقاداً، تغيير في مفهوم الشعر ذاته، احتكاما الى معنى التطور "[1].

سامي مهدي: قصيدة النثر والنقد الإيديولوجي:

يُعد سامي مهدي الناقد العراقي الثاني الذي تناول بشيء من التفصيل في كتاباته النقدية مشروع قصيدة النثر وهاجم دعاتها بحدة لا تقل عن تلك التي رأيناها عند نازك الملائكة، إنْ لم تزد عليها، وقد جاء أغلب الجهد النقدي المذكور في كتابه الموسوم (أفق الحداثة و حداثة النمط) الذي صدر ببغداد في العام ١٩٨٩م[*].

وقد أعلن مهدي في مقدمة كتابه المذكور عن نيته إعادة تقويم حركة مجلة (شعر)، من خلال تحليل البيئة التي أنتجتها، و تقييم مشروعها المتمثل بـ(قصيدة النثر)، فضلا عن الوقوف عند أدونيس بوصفه العنصر البارز الذي قدم جهدا نقديا يمكن أنْ يعد أنموذجا لهذه الحركة[2]، وقد اتضح في هذه المقدمة مدى تحامل الناقد المذكور ليس على القائمين على المجلة فقط بل حتى على النقاد والباحثين الذين درسوا نتاجها فيما بعد من دون أنْ يستثني أحداً من هذا الحكم، وفي هذا الشأن يقول: " ولقد مرّت سنوات، لم أرَ خلالها إلا نقاداً وباحثين يجهلون الحقيقة أويتجاهلونها، ويكرّسون، غفلة أو تغافلا، ادعاءات مجلة شعر و جماعتها. بل لقد رأيت دراسات أكاديمية تنأى عن

---

١) تجليات الحداثة، ماجد السامرائي: ١٩٣.

*) فضلا عن هذا الكتاب، تناول سامي مهدي موضوع قصيدة النثر في كتابه اللاحق (الموجة الصاخبة)، بشيء من الإيجاز، و قد حاول المؤلف في هذا الكتاب أن يخفف من حدة موقفه الرافض لقصيدة النثر.

٢) ينظر، أفق الحداثة و حداثة النمط، ٩ (المقدمة).

الحقيقة، و تكرس ما أعتبره زيفاً محضاً، وعند ذاك فكرت أنْ أدلوبدلوي، كما يقولون، فأقول ما أرى واكشف ما أعرف، واضع بين أيدي المهتمين معلومات أخرى (أو رأياً إنْ شئتم) قد تسهم في جلاء الحقيقة. "[1]، ولعل من المسلّم به أنّ من يمنح نفسه سلطة العارف الوحيد الذي بإمكانه أنْ يكشف الأسرار ويفضح الزيف، لا يمكن أنْ يكون محايدا أومنصفا بما يؤهله للحكم العادل في قضية ما، أية قضية، فهل كان سامي مهدي استثناءً من هذه القاعدة؟ و هل استطاع - فعلا - أنْ يثبت ما وصفه بـ(الزيف المحض) الذي انطوى عليه مشروع (شعر) لكتابة قصيدة النثر؟ هذا ما سنحاول أنْ نفصّل فيه القول الآن.

قبل أنْ يشرع مهدي في نقد التفاصيل الفنية لمشروع قصيدة النثر، يكتب فصلاً تمهيديا يسرد فيه تفاصيل عن الانتماء الفكري والإيديولوجي لأعضاء التجمع، مشيرا إلى أنهم ينقسمون الى تيارين رئيسين: تيار ذو صلة بالحزب القومي السوري، و تيار إقليمي لبناني. ويذكر مهدي أنّ هذين التيارين، على ما بينهما من خلاف واسع، يتفقان اتفاقا تاما على معاداة فكرة (العروبة) و كل ما يمت إليها من أهداف و شعارات وقوى سياسية، ومن ثمّ نجده يتهم هؤلاء بأنهم عمدوا منذ وقت مبكر الى استقطاب العناصر المعادية للعروبة وقد أدى هذا الأمر - بحسب قوله - إلى ظهور نزوع شديد الى التغرُّب (نسبة الى الغرب) عندهم، و تجسد هذا النزوع في بروز تيارين ثقافيين في المجلة: تيار متأثر بالأدب الانكليزي، و تيار متأثر بالأدب الفرنسي[2].

---

١) أفق الحداثة و حداثة النمط، ٩.

٢) ينظر، أفق الحداثة و حداثة النمط، ٢٠-٢٤، ٥٥-٥٧. و قد أفرط مهدي في هذه الاتهامات حتى زعم أنّ هذا التجمع (مسيّس و مؤدلج الى عنقه)، وانه (يعمل عمل حزب سياسي كامل) والغريب أنه نظر الى الندوات التي كان يقيمها التجمع، والإصدارات والجوائز التي كان يمنحها، وغيرها من النشاطات الثقافية، بوصفها من (أساليب العمل الحزبي). ينظر، المصدر نفسه، ٥٦، ٢٩.

ويواصل سامي مهدي حديثه محاولا إثبات أنَّ الشروع بكتابة قصيدة النثر عند أدباء (شعر) كان نتيجة حتمية لبروز الاتجاهين المذكورين، فأدباء الاتجاه الأول يكتبون الأنموذج الانكليزي المسمى (الشعر الحر Free verse)، وادباء الاتجاه الثاني يكتبون الأنموذج الفرنسي المسمى (قصيدة النثر Poeme en prose) [*]، وعلى هذا النحو يحاول أنْ يوصل القارئ – ربما من طرف خفي – الى قناعة تامة بأنَّ الدعوة الى كتابة هذه القصيدة ، هي دعوة مشبوهة، يقودها أدباء مشبوهون ومعادون للعروبة وللتراث العربي[١].

ومما لا شك فيه أنَّ استغراق سامي مهدي في مناقشة الجوانب الإيديولوجية المصاحبة لظهور قصيدة النثر في الأدب العربي، جعله يُقصِّر في مناقشة الجانب الأهم من الموضوع، و هي قصيدة النثر نفسها، و ربما يشهد على هذا التقصير أنَّ دراسته خلت خلوا تاما من أي استشهاد بنص منها يعزز به موقفه الناقد للقصيدة، و هذا ما تنبَّه له أكثر من باحث فيما بعد[٢]. لقد كانت النظرة الموضوعية شبه غائبة في كتابه المذكور، لأنه ألزم نفسه من البداية برؤية محددة عمد من خلالها الى التركيز على ما حام حول المجلة من شبهات واتهامات، ويبدو أنَّ التباين في المواقف الإيديولوجية بينه وبين أعضاء التجمع كان الدافع الأساس لاتخاذه هذا الموقف[٣].

---

*) من التناقضات التي ضمها كتاب سامي مهدي المذكور أنه يتحدث في الصفحة (٨١) عن خلط وقع فيه كثير من الكتاب العرب عندما لم يفرقوا بين قصيدة النثر والشعر الحر free verse، و كأنه بذلك يتناسى إشارته في صفحات سابقة (٢١،٢٩) الى أنّ لقصيدة النثر شكلين رئيسين، الشكل الفرنسي، والشكل الانكليزي.

١) ينظر: علاقات الحضور والغياب: ٦٢.

٢) ينظر: قصيدة النثر في الأدب العربي المعاصر (أطروحة دكتوراه): ٢. و قصيدة النثر في النقد العراقي المعاصر، مجلة الأقلام: ٤٧.

٣) ينظر: قضايا النقد والحداثة: ١١-١٢.

لم تكن قصيدة النثر في نظر سامي مهدي سوى وهم أومجموعة من الأوهام سعى وراءها أعضاء تجمع (شعر) ومن سار على إثرهم، فهويذكر أنَّ حديثهم عن التنظيم ليس أكثر من وهم، ومثله حديثهم عن الإيقاع، وعن الإطار، وعن الشكل، والتنوع، كلها أوهام في أوهام[1]، وبهذه الطريقة يحاول مهدي أنْ ينسف مشروع قصيدة النثر من أساسه كي لا يبقي لدعاتها فضل يذكر.

ومن أجل الوصول الى هذه الغاية يسوق مهدي عددا من المغالطات، فهو حين يربط ظهور قصيدة النثر الأوربية بالعبقرية الغربية، يرفض تماما أنْ تنتج العبقرية العربية شكلا مماثلا، ولتبرير موقفه هذا يذكر أنَّ قصيدة النثر الغربية " لم تحقق ذلك النجاح، هناك، باعتبارها (شكلا تعبيريا)، وانما باعتبارها نتاج هذا الكاتب الموهوب أو ذاك، أي أنَّ نجاحها لا يعني أنها نجحت في ذاتها، وانما هو نجاح كتابها، بعض كتابها، و هم غالبا شعراء كبار يكتبون شعرا موزونا الى جانبها، شأنه في ذلك شأن أي شكل تعبيري آخر "[2]. واذا كنا نوافقه على أنَّ الإبداع في أي شكل تعبيري لا بد أنْ يرتبط بإبداع فردي عند كاتب موهوب كما يصفه هو، فإننا نخالفه الرأي تماما في محاولته الفصل بين نجاح هذا الشكل التعبيري و نجاح الأديب الذي أبدعه ، فكيف يتسنى لنا أنْ نقرَّ بنجاح هذا الأديب من جهة، و ندعي عدم نجاح الأنموذج الذي أبدعه؟ ثم ألا يُعد نجاح هذا الأديب مبررا للإقرار بشرعية الشكل الذي اختاره، و دافعا لمزاولة كتابته من لدن أدباء آخرين كما تحقق

---

١) ينظر: أفق الحداثة و حداثة النمط: ١٠٠ و ما بعدها.

٢) المصدر نفسه: ١٢٨.

في كثير من الأشكال السابقة ومنها قصيدة الشعر الحر(*) التي يكتبها مهدي نفسه؟

أما عن إشارته الى أنَّ شعراء قصيدة النثر الغربيين إنما نجحوا في كتابتها لأنهم كانوا يكتبون قبلها شعراً موزونا، فهوامر تحقق مع عدد من رواد قصيدة النثر العربية الذين مارسوا هم أيضا كتابة الشعر الموزون ولم ينقطعوا عن كتابته حتى بعد ممارستهم كتابة قصيدة النثر، ومنهم أدونيس نفسه، فلماذا لا يقر لهم سامي مهدي بالإبداع ما دام المعيار الذي افترضه عند نظرائهم الغربيين متوفرا فيهم أيضا؟ و حتى لو تجاوزنا هذا الأمر الى مسألة الإبداع الفردي التي يرى مهدي أنَّ لها فضلا كبيرا في تكريس هذا النمط من الكتابة عند الغربيين، فإننا نجده يعترف بأنَّ عددا من الشعراء العرب قد كانوا موفقين في كتابة هذه القصيدة، و حسبنا أنْ نذكر في هذا السياق إشارته الى تجربة الشاعر العراقي سركون بولص الذي وصفه بأنه " شاعر حقيقي بروحه وموهبته وادواته الشعرية "[1]، وانه " أول من وضع أساسا لقصيدة نثر عراقية حقيقية و جادة تنتمي الى الشعر بثقة وجدارة "[2]، لكن الذي يبدوانَّ هذا (الشاعر الحقيقي) لم يكن محظوظا الى الدرجة التي تجعل سامي مهدي يعترف بنتاجه الشعري أويقرَّ بمشروعية وجوده، لأنه قرر

---

*) يتفق الدارسون على أنّ ثمة محاولات متعددة لكتابة الشعر الحر تعود الى عشرينيات القرن المنصرم، و لكنهم يتفقون – أيضا – على أنّ تكريس هذا الشكل الشعري لم يتم إلا على أيدي مبدعين كبار تصدوا له و زاولوا كتابته كالسياب و نازك الملائكة، و غيرهما. ينظر: الشعر الحر في العراق: ٣١-٣٤، ٤٦. وفي الأدب الحديث، بحوث و مقالات نقدية: ٢١٩، ٢٢٧-٢٢٨، ٢٣١-٢٣٢.

١) أفق الحداثة و حداثة النمط: ١٢٥. وينظر: الموجة الصاخبة: ٢٢٢-٢٢٤.

٢) الموجة الصاخبة: ٢٢٧. و لعل من مظاهر التناقض في الخطاب النقدي عند سامي مهدي إشارته في موضع آخر من الكتاب الى أنّ سركون بولص قاص أكثر منه شاعر، و قد برر ذلك بأنّ قصائده لم تكن تتحلى بروح المغامرة الشعرية باستثناء التخلي عن الوزن، وانها ذات منطق نثري يغلب عليه الوعي والتصنع. ينظر:الموجة الصاخبة:١٣١.

من البداية بأن هذا النوع من الكتابة ليس أكثر من وهم أو سراب، وانْ أطلق عليه (الآخرون) تسمية قصيدة!!

إنَّ موقف سامي مهدي ومن قبله نازك الملائكة واخرين غيرهما بما يتضمنه من إشارة الى رفض قصيدة النثر العربية لأنها مستمدة من أنموذج غربي يراه صعب التطبيق في اللغة العربية، لا يمكن أنْ يمر دون مساءلة، لا سيما و نحن نعلم كل العلم " إنَّ النقد العربي الذي رأى في (قصيدة النثر) عصيانا و شكلا غريبا دخيلا، رحب بقدوم الرواية والقصة القصيرة، و هما شكلان غربيان، و رأى في موت المقامة حدثا طبيعيا، كما لم ينتبه لكون الشعر التفعيلي ذاته فكرة غربية رغم قيامه على التفعيلة الخليلية "[1].

ومن المغالطات التي ارتكبها مهدي في الكتاب المذكور محاولته تسفيه حديث أعضاء تجمع شعر عن الإيقاع الداخلي لقصيدة النثر، فهوبعد أنْ يحدد فهمه للإيقاع في الشعر من خلال ربطه بالوزن العروضي الذي يصفه بـ (الإيقاع المنتظم)، يهاجم كعادته في الانتقاء الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر العربية حصراً، ويقول في هذا السياق: " إن (الإيقاع) الذي ينسب الى (قصيدة النثر) المكتوبة باللغة العربية هوايقاع وهمي، إيقاع لا وجود له. والموجود، بدلا منه، أصوات نثرية، أصوات موجودة في النثر العادي، حتى في المقالات الصحفية! و كل ما يقال عن (الموسيقى الداخلية) و (الإيقاع الداخلي) في

---

١) قصيدة النثر، تأملات في المصطلح، محمد صالحي، مجلة نزوى (العمانية)، العدد العاشر، ابريل/١٩٩٧م. نقلا عن الموقع الالكتروني للمجلة:

http://www.nizwa.com/ser_nizwa_articleslist.php?start=٤٨١

قصيدة النثر، و تموجاته، و طاقاته التعبيرية، أشياء قد لا تستحق أنْ توصف بسوى (الهراء)..."[1].

ولتبرير رفضه فكرة الإيقاع الداخلي لقصيدة النثر العربية، يشير مهدي الى أنَّ دعاة قصيدة النثر من أدباء (شعر) نقلوا فكرة الإيقاع هذه من كتاب *سوزان برنار* (قصيدة النثر من *بودلير* الى أيامنا)، من دون أنْ يلاحظوا الفوارق بين اللغة الفرنسية واللغة العربية اللتين تملك كل منهما خصوصيتها[2]. ويبدوانَّ مسألة الخصوصية، التي نقرُّ بها و نؤكد وجودها لا للغة العربية وحدها بل للغات جميعها، أصبحت ملاذا يلجأ إليه كل من كان مخالفا بالرأي أو غير مقتنع بمشروع حداثي ينشأ بتأثير غربي، ومنها مشروع قصيدة النثر التي نحن بصددها، وقد لمسنا مثل هذا الأمر عند نازك الملائكة من قبل، واشرنا الى جذوره عند العرب في مستهل الفصل. وفي هذا السياق لا بد من التوضيح أنَّ دعاة قصيدة النثر لم ينكروا، بل لا يمكنهم أنْ ينكروا خصوصية اللغة العربية، ومن ثم فهم يعلمون كل العلم أنَّ أوزان الشعر العربي التي يسميها سامي مهدي (الإيقاع المنتظم) لا يمكن أنْ تقارن بالأوزان الغربية، ومثل هذا الأمر ينطبق بدرجة أوبأخرى على الإيقاع الداخلي لقصيدة النثر العربية، فهولا يمكن أنْ يكون متطابقا مع الإيقاع الداخلي لنظيرتها الفرنسية، لأنَّ طبيعة كل من اللغتين وخصوصيتها هي التي تفرض هذا الاختلاف، ولكن هذا الاختلاف لا يجيز لنا أنْ ننكر وجود هذا الإيقاع في لغة ما و نُقرُّ بوجوده في لغة أخرى كما فعل ناقدنا المذكور الذي أشار بنفسه الى التغيير والتوسع الذي طال مفهوم الإيقاع عند الغربيين الذين أصبحوا " يتحدثون اليوم عن الإيقاع في كل شيء، ولكل شيء، حتى ما هو جامد لا

١) أفق الحداثة و حداثة النمط، ١٠٦.

٢) ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

حركة له، ولا صوت يصدر عنه، فإيقاع للوحة، وايقاع للصورة، وايقاع للمنحوتة، وايقاع للعمارة، وايقاع للون..."[1]. فلماذا بعد كل ذلك يسعى مهدي الى تضييق أفق المفهوم عربيا، ويرفض كلَّ محاولة لتوسيعه من خلال الإصرار على فهم محدد مرتبط بالتراث بشكل لا يقبل الجدل؟

لقد أسرف سامي مهدي في موقفه الرافض لقصيدة النثر العربية، و طغى على أسلوبه في نقدها و نقد دعاتها الانفعال الحاد والاندفاع الزائد، و هذا ما جعله يبتعد عن الصواب في أحيان كثيرة، ويناقض نفسه في أحيان أخرى، فالذي يقرأ كتابه (أفق الحداثة و حداثة النمط) ويقرأ ما فيه من إشارات الى حتمية ارتباط الشعر بموسيقى الوزن الذي يسميه (الإيقاع المنتظم)، لا يمكنه توقع أنْ يكون مؤلف الكتاب أحد أربعة موقعين على البيان الشعري (٦٩) الذي جاء فيه: " و حيث يكون وعي الشاعر لا شكليا يكون بناء القصيدة ديالكتيكيا، غير مقيد بالوزن أوالقافية أوالموسيقى أوالحذلقات اللغوية بالضرورة..."[2]

فوزي كريم: قصيدة النثر و وهم الحداثة:

يشترك فوزي كريم مع سامي مهدي في أنه هوايضاً واحد من الشعراء الأربعة الذين وقعوا على البيان الشعري (٦٩)، ويبدوانّه كسابقه أختار أنْ يغير موقفه مما جاء في البيان المذكور، أويعيد النظر فيه[*]، ليكون معارضا لمشروع

---

١) أفق الحداثة و حداثة النمط، ١٠٧.

٢) البيان الشعري (٦٩)، منشور في كتاب الروح الحية، ٣٣٢.

*) يذكر فوزي كريم في إحدى رسائله المتبادلة مع الناقد حسن ناظم أنه أعاد النظر في موقفه من البيان الشعري المذكور، و هو – اليوم - ينكر ما فيه جملة، وفي هذا السياق يقول: " إنْ توقيعي عليه [البيان] لم يكن إلا نتاج رغبة غير ناضجة بالمشاركة الستينية، و هي ترهات الشباب الأول على أية حال..." و قد

قصيدة النثر العربية، وانْ كان خطابه المعارض أقل حدة مما وجدناه عند مهدي، فهوعلى الأقل لم يتهم دعاتها بالخيانة أوالعمالة للغرب، وان كان يتهمهم اتهامات أخرى.

وقبل أنْ نفصّل القول في موقف فوزي كريم من قصيدة النثر، لا بد لنا أنْ نعرض لموقفه من قضية أوسع، و هي مسألة الحداثة الشعرية العربية التي ناقشها في كتابه (ثياب الإمبراطور) الذي صدر في العام ٢٠٠٠م.

يستهل فوزي كريم كتابه المذكور متسائلا بنبرة لا تخلومن دلالة ومقصدية: " كيف يتسنى لشاعر ينتسب للغة ولعالم عربي ما قبل حداثيين أنْ يكتب قصيدة حداثية، أوما بعد حداثية؟ "[١]. وبعد أنْ يستعرض منتقدا قسما من الإجابات المفترضة عن هذا التساؤل، ينتهي الى نتيجة مفادها أنَّ سعي الطليعيين العرب الى نسخ أنموذج الحداثة الغربية لإنتاج حداثة عربية لم يكن ظاهرة صحية بالمرة، لأنَّ هؤلاء الطليعيين لم يراعوا في محاولاتهم تلك (المسافة) التي تفصل بين المجتمعين الغربي والعربي حق قدرها، بل هم حاولوا إضفاء صفة الندية على العلاقة بين هذين المجتمعين من خلال الإقبال على ثمار الحضارة الغربية و كأنهم ينتمون الى ذات الحضارة و ذات التقدم[٢].

اتهم فوزي كريم إثر موقفه هذا بالرجعية وبخيانة الجيل الستيني من لدن فاضل العزاوي و عبد القادر الجنابي واخرين. ينظر: أنسنة الشعر، مدخل الى حداثة أخرى: فوزي كريم نموذجا، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م: ١٦٢-١٦٣.

١) ثياب الإمبراطور، الشعر و مرايا الحداثة الخادعة، فوزي كريم، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا – دمشق، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠م: ١١.

٢) ينظر: المصدر نفسه:٢٨- ٢٩.

وانطلاقا من هذا الفهم، يرى فوزي كريم أنَّ التجديد الشعري الذي سعى إليه الحداثيون العرب لم يكن أكثر من (وهم)، ويذكر أنَّ هذا الوهم تجسَّد في محاولات إلغاء الوزن من القصيدة العربية الذي دعا إليه أدباء تجمع (شعر)، ويؤكد في هذا السياق أنَّ مجلة (شعر) خلطت ثلاثة أوراق لصالح (وهم التجديد) المرتبط بإلغاء الوزن، و هذه الأوراق كما جاءت في الكتاب المذكور[1]:

١. الدعوة لقصيدة النثر باعتبارها أكثر الأشكال ارتباطا بالحداثة، فأصبح الإفلات من الوزن قيمة بدل أنْ يكون تقنية، شأن التقنيات الأخرى.
٢. كتابة قصيدة الشعر الحر الحقيقية، التي تعتمد (شبح وزني بسيط) حاوله جبرا. ولأنَّ هذا التعبير ظلَّ ملتبسا بالعربية استبدل بتعبير (الإيقاع الداخلي).
٣. ترجمة الشعر الغربي والعالمي نثرا دون الإشارة الى ذلك، مما يوهم بأنَّ النثر هو جوهر في النص الأصلي. ولذا احتفظت الترجمة بقياس البيت الشعري، كما هوبالأصل.

ويبدوانَّ كريم يحاول من خلال موقفه هذا الدعوة الى ما أطلق عليه حسن ناظم تسمية (حداثة أخرى)، و هذه الحداثة الأخرى يجب أنْ تنبع – بحسب فوزي كريم نفسه – من خصوصية الشعر العربي و طبيعة موسيقاه التي لا يمكن أنْ تقارن بموسيقى الشعر الغربي، و هويشير في هذا السياق الى أنَّ تحرر الشعر الانكليزي من قواعد الشكل الكلاسيكي كان وليد رحم متوافق مع

---

١) ثياب الإمبراطور، ٣٥.

كيان الوليد الجديد، لأنَّ كلا الشكلين من دم واحد ولغة واحدة. و ذلك لأنَّ الأوزان الانكليزية تعتمد النبرة غير الحادة والإيقاع فيها يقارب إيقاع النثر في أذننا العربية، ويؤكد كريم أنَّ السياب و نازك حاولوا مجاراة ذلك، ولكن بما يتوافق مع رحم الشعر العربي، فكانت قصيدة الشعر الحر التي تحررت من نظام الشطرين، ولكنها بقيت تحتفظ بالتفعيلة الخليلية أساسا موسيقيا[1]، ومما لا شك فيه أنَّ موقف كريم هذا لم يرضِ دعاة قصيدة النثر من النقاد العراقيين الذين لا يجدون حراجة في الانفتاح على الأدب الغربي، فما كان من أحدهم إلا أنْ يصنفه ضمن فئة من النقاد أطلق عليهم تسمية (محافظي التجديد) إشارة الى أنهم يدعون الى التجديد في الشعر ولكن من وجهة نظر محافظة[2].

ولعل من الدوافع المهمة لموقف فوزي كريم من قصيدة النثر إيمانه بما سمّاه (الترابط العضوي) بين مكونات ثلاث يرى أنَّ الشعر لا يتحقق بدونها، و هذه المكونات هي العاطفة، والكلمة، والموسيقى (الوزن)، و هويذكر أنَّ كُتَّاب قصيدة النثر العربية اندفعوا الى هذا النوع من الكتابة لافتقارهم الى هذا الترابط، ويشير في هذا السياق الى شعراء ثلاثة هم محمد الماغوط، وانسي الحاج، و توفيق صايغ، ذاكراً أنَّ هؤلاء الثلاثة لا يحسنون كتابة البيت الشعري الموزون[3]. ويبدوانَّ انتقاء كريم للأسماء المذكورة واغفال أسماء أخرى ممن كانوا يكتبون القصيدة الموزونة قبل أنْ يتجهوا الى كتابة قصيدة النثر كأدونيس وفاضل العزاوي و غيرهما كان مقصودا لإثبات زعمه المتعلق

---

١) ينظر، المصدر نفسه، ٣٤.

٢) ينظر، انفرادات الشعر العراقي الجديد (اختيار و توثيق و تقديم)، عبد القادر الجنابي، منشورات الجمل، ألمانيا، ١٩٩٣م، ١/ ٤٧.

٣) ينظر، تهافت الستينيين، أهواء المثقف و مخاطر الفعل السياسي، فوزي كريم، دار المدى للثقافة والنشر، سورية- دمشق، العراق- بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م، ١٢٣-١٢٤.

بأنَّ الاتجاه الى هذه القصيدة جاء نتيجة لنقص في أدوات الشاعر، و هو زعم لا نقره عليه، لأنه إنْ صح على عدد من الشعراء لا يمكن أي يصح مع الكل ومن ثم لا يمكن أنْ يكون قاعدة عامة يطمئن إليها الباحث.

ويحاول كريم أنْ يبدواقل تشددا في موقفه الرافض لقصيدة النثر من خلال الإشارة الى أنَّ هذه القصيدة يمكن أنْ تُقبل بوصفها ضربا من الكتابة الشعرية الذي يلبي حاجة جانبية و طارئة، وفي هذا السياق يقول: " لم أتردد يوما في كتابة قصيدة نثر، حين أجد الحاجة إليها تلح عليّ. ولكني لم أقبل عليها إلا بفعل حاجة ليست بالضرورة واعية. إنها ضرب من الكتابة الشعرية يلبي حاجة جانبية، و طارئة. حاجة للخوض في بحران غامض لا يحتاج الخوض فيه الى محفزات غرائز دفينة مثل الإيقاع والموسيقى. هذا البحران الغامض عادة ما يكون ذهنيا، أومحاذيا للذهني. أما عالم الأحلام واللاوعي فلا يمكن أنْ أتخيل إمكانية تدفقه بغير تدفق الإيقاع والموسيقى "[1]. ويذكرنا كلام كريم هذا بموقف الرصافي من الشعر المنثور الذي عرضنا له في الفصل الأول، فكلاهما يعد الموسيقى المرتبطة بالوزن شرطا أساسيا لا يمكن الاستغناء عنه في الشعر، ويعربان عن قبولهما بأنْ يتحرر الكاتب من الوزن العروضي في ظروف معينة، شرط أنْ لا يُعد الناتج شعرا كاملا. ومثلما يربط الرصافي بين الشعر والغناء، يحاول فوزي كريم أنْ يجسد هذا الربط من خلال الأمسيات التي كان يحييها لغناء قصائده، هذه القصائد التي هي نتاج تجربة شعرية تأسست على الانتفاع من الموسيقى والقراءة عنها أكثر من تأسسها على قراءة الشعر و نقده كما أقرَّ هوبذلك[2].

---

١) تهافت الستينيين، ٢٣.

٢) ينظر، أنسنة الشعر، ١٢١.

لعلنا بما تقدم استطعنا أنْ نكشف عن الأسباب الحقيقية التي تقف وراء موقف فوزي كريم من قصيدة النثر، و هوموقف يقوم على رفض فكرة أنْ يتخلى الشعر عن موسيقى الوزن، ولا بد من الإشارة الى أنَّ هذا الموقف لم يكن حصرا عليه وحده بل هوموقف سبقه إليه آخرون، وقد مر بنا أنَّ نازك الملائكة و سامي مهدي كانا يذهبان المذهب نفسه، وقد تابعهما فوزي كريم في ذلك كما تابعهما في مسائل أخرى لا تخفى على كل باحث، ويمكن أنْ نوجز هذه المشتركات في:

١. القول بحتمية ارتباط الشعر بالوزن، وعدم قبول أي مبررات لتحرره منها. و هذه المسألة أكدتها نازك، و تابعها كل من سامي مهدي وفوزي كريم من بعده.

٢. رفض محاولات ترجمة الشعر الغربي الموزون نثرا. وقد اقترحت نازك أنْ ينظم المترجمون هذه الترجمات حتى تبدوبصيغة عربية! اما فوزي كريم فقد كان أكثر مرونة في هذه المسألة لأنه اكتفى بدعوة المترجمين الى الإشارة الى أنَّ النثر ليس أصلا في النص المترجم.

٣. النظر الى قصيدة النثر بوصفها تتضمن إساءة بالغة للنثر. واول من أثار هذه النقطة نازك الملائكة التي أشارت الى أنَّ دعاة هذه القصيدة لا يحترمون النثر، لأنهم يعتقدون أنَّ النصوص النثرية (قصائد النثر) التي يكتبونها لا تنال الإعجاب إلا إذا سميت شعرا، وقد تابعها فوزي كريم في ذلك مشيرا الى أنَّ هؤلاء الكتاب يعانون مما أطلق عليه تسمية (عقدة الشعر) المتوارثة، و هذه العقد تتمثل – برأيه – في عد الشعر أسمى من النثر واعلى منزلة[1].

---

١) ينظر: قضايا الشعر المعاصر، ٢١٧-٢٢١. و ثياب الإمبراطور، ٣٥- ٣٦.

٤.رفض قصيدة النثر لأنها مشروع مستورد من الغرب ولا يصلح للتطبيق في الأدب العربي نتيجة لما تتمتع به اللغة العربية والشعر العربي من خصوصية. وقد اشترك الثلاثة كلهم في هذه المسألة.

المبحث الثاني

موقف القبول

على الرغم من أنّ الموقف الرافض لقصيدة النثر كان هوالأكثر وضوحا في الساحة الأدبية في العراق منذ وقت مبكر، كما أوضحنا في المبحث السابق، فإن هذه القصيدة لم تعدم أنصارا ومؤيدين، تراوحوا في تأييدهم بين التطرف والاعتدال. ولعل من يتابع الحراك الأدبي والثقافي الذي شهده العراق منذ عشرينيات القرن الماضي يستطيع أنْ يرصد بوضوح مؤشرات تُمهِّد لموقف إيجابي تجاه قصيدة النثر، فالأدباء العراقيون كانوا مولعين بالتجديد و كانت لهم محاولات رائدة تمردوا فيها على الشكل التقليدي للقصيدة العربية، و ربما كانت دعوة الزهاوي الى كتابة الشعر المرسل تجسيدا لهذه الرغبة على الرغم من بساطها ومحدوديتها. ومثل هذا الكلام يمكن أنْ يقال في موضوع احتفاء فئة من الأدباء العراقيين بالريحاني و دعوته الى كتابة الشعر المنثور التي توقفنا عندها في الفصل الأول من هذه الدراسة، فقد أسهمت هذه الدعوة في استفزاز الذائقة الشعرية السائدة آنذاك، واثارت جدلا حادا حول إمكانية إنتاج نص شعري من دون الاستعانة بالوزن والقافية، الأمر الذي دفع أحد الدارسين العراقيين الى الجزم بأنّ أمين الريحاني يعد " من أكثر المؤثرين في التمهيد لقصيدة النثر العراقية "[1] .

ولعل ظهور حركة الشعر الحر في العراق أواخر أربعينيات القرن المنصرم، كان هوايضاً مؤشرا على إمكانية ظهور موقف إيجابي تجاه قصيدة النثر،

---

[1]) قصيدة النثر والاحتمالات المؤجلة، مجلة الأديب المعاصر، ١١٠.

فهذه الحركة – على الرغم من اعتمادها الأوزان الخليلية الى درجة أنَّ نازك وصفتها بأنها حركة عروضية – أسهمت في إقناع فئة من المتلقين بإمكانية إنتاج شعر عربي لا يخضع بصورة حازمة للقوالب التقليدية التي ظلت مسيطرة على الساحة الشعرية لقرون طويلة، فكان إلغاء نظام الشطرين و تعدد القوافي في هذا الشعر أوالغاؤها تماما خطوة أخرى باتجاه أشكال شعرية أكثر تحررا وانفلاتا من سطوة الشكل الموروث.

ومع أنَّ هذه الحركة كانت مقنعة لعدد من المطالبين بكسر الجمود في الشعر العربي الحديث، فإنها من جهة ثانية لم تُرضِ عددا آخر من الذين كانوا يطمحون الى ثورة جذرية لا تقتصر على إلغاء نظام الأشطر في البيت الشعري، بل تتجاوزه الى التحرر الكامل من الوزن الذي عدوه عقبة تعيق تطور الشعر العربي، وانطلاقا من هذا الفهم يعلن حسين مردان مبدع النثر المركز أنَّ الأنموذج الذي قدمته نازك و رفاقها " لم يستطع إنقاذ الشعر من حوض الصمغ الذي يغرق فيه "[1]، و هذا ما يحتم على الشعراء أنْ يبحثوا عن أشكال أكثر حداثة.

ومما لا شك فيه أنَّ الحراك الشعري الستيني الذي شهدته الساحة العراقية انطوى على بوادر مشجعة باتجاه قصيدة النثر إذ ظهرت في تلك الحقبة أصوات داعية الى خطوات أكثر جرأة بعد أنْ أصبح " اهتمام شعراء الستينيات بالنثر والكشف عن شعريته جزءا من موقفهم من الشعر، ومفاهيمه المستقرة في الذهن والذائقة و جزءا من إحساسهم بمعضلة الإيقاع الشعري و ضرورة الخروج به الى مديات أوسع واكثر غنى "[2]. ولعل خير ما يجسد

---

١) الأرجوحة هادئة الحبال، حسين مردان: ٥.

٢) الشعر والتلقي، د. علي جعفر العلاق: ٤١. وينظر: المصدر نفسه: ٤٤. والروح الحية، فاضل العزاوي:٢٣٥-٢٣٦.

الحراك الشعري الستيني في هذا الاتجاه البيان الشعري (٦٩)، فقد تضمن هذا البيان دعوة صريحة الى منح الشاعر حرية مطلقة و رفع كل القيود التي قد تقف في وجهه و هويبدع قصيدته من خلال الإشارة الى أنَّ " القصيدة الجيدة هي التي تكشف قوانينها الخاصة بها في مواجهة سر الكون، حيث لا توجد قوانين مقررة مسبقا على الإطلاق إلا في حدود العلاقات الاجتماعية "[١].

واذا كان التيار المعارض لقصيدة النثر في العراق قد بدأ يظهر بوضوح منذ وقت مبكر من خلال كتابات نازك الملائكة التي عدها أحد الباحثين " الكاتبة الأولى التي تناقش قصيدة النثر لغويا و شعريا "[٢]، فإن التيار المدافع عن هذه القصيدة لم يبرز في الساحة النقدية العراقية بدرجة الوضوح نفسها إلا مع صدور مجلة (الكلمة) التي عرفنا فيما سبق أنها تبنَّت بشكل واضح الدعوة الى قصيدة النثر بوصفها مشروعا حداثيا. وينبغي القول إنَّ آراء هذا الفريق من النقاد قد شهدت تباينا بين ناقد واخر، فمنهم من كان يبالغ ويتطرف في موقفه المؤيد للقصيدة من خلال وصفها بأنها قصيدة المستقبل وانها " آخر ما وصلت إليه حركة الشعر الحديث "[٣]. ولعل من الجدير بالذكر أنَّ هذه الفئة من النقاد التي كانت تدعوالى قصيدة النثر بحماسة زائدة بقي صوتها حاضرا على الساحة النقدية العراقية حتى بعد توقف (الكلمة) عن الصدور، وقد كانت لهؤلاء محاولات حثيثة لإقناع المتلقي بأنَّ قصيدة النثر ليست شكلا شعريا حديثا ينبغي القبول به فحسب، بل هي –

---

١) البيان الشعري(٦٩)، ضمن كتاب الروح الحية، فاضل العزاوي، ٢٣٢.

٢) قصيدة النثر في النقد العراقي المعاصر، مجلة الأقلام، ٤٢.

٣) قصيدة النثر.. لماذا، (تقديم)، مجلة الأديب المعاصر، تصدر عن الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، العدد٤١، كانون الثاني-١٩٩٠م، ٤. وينظر: باتجاه الشعر الحداثي، مقدمة كتبها الدكتور مالك المُطّلبي لمجموعة الشاعر نصير فليّح (إشارات مقترحة)، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، ٢٠٠٧م، ٣.

على حد قولهم – تتفوق على الأشكال الشعرية السابقة كالشعر العمودي والشعر الحر، وقد زعموا أنَّ هذه القصيدة ستبقى " الخيار الأمثل للتعبير الأدبي "[1] وفي هذا السياق نجدهم يشيرون الى أنَّ تحرر هذه القصيدة من الوزن والقافية يعد ميزة إيجابية من مميزاتها لا نقصا في أدواتها كما يشير آخرون ممن يرون أنَّ الشعر الكامل لا يمكن أنْ يتحقق الا بالاستعانة بالموسيقى الخارجية التي يوفرها الوزن والقافية[2].

ولم يخلُ الجهد النقدي الذي بذله المدافعون عن شعرية قصيدة النثر والقائلون بتفوقها على الأشكال الشعرية الأخرى من محاولات لتبرير ما ذهبوا إليه، وفي هذا السياق نجد أحدهم يزعم إنَّ " قصيدة النثر في قيمتها الدلالية تتجاوز الشعر الكامل لما تتمتع به من حرية في القول غير مقيدة بالوزن أوالقافية، وعلى المستوى الصوتي بما يتوافر فيها من أنساق إيقاعية كالمتوازيات الثنائية التقابلية أوالتكرار اللاتعادلي في انتقاصها للقيم الصوتية مع النثر الكامل "[3]. ومما لا شك فيه أنَّ هذا الكلام لا يخلومن تعميم معيب ليس بعيدا عن التعميم الذي وقع فيه رافضوقصيدة النثر من قبل عندما حاولوا ربط الشعر بالوزن حصرا وانكروا كل ما خالف ذلك، فالقيمة الدلالية للنص الشعري لا يحددها شكله العام بصورة مسبقة، بل هي تتحقق من خلال تعامل الأديب الأمثل مع اللغة بما يحقق لنصه الشعري

---

١) البناء الفني في قصيدة الماغوط النثرية (أطروحة دكتوراه)، ٢٤.

٢) ينظر: بنية اللغة الشعرية،١١-١٢. و قد أطلق **كوهن** تسمية (قصيدة دلالية) على قصيدة النثر لأنه وجدها مقتصرة على المستوى الدلالي من اللغة الشعرية، و لافتقارها الى المستوى الصوتي (الوزن والقافية). واشار كوهن الى أنْ هذه القصيدة أقل منزلة مما أسماه (الشعر الكامل) الذي يحقق المستويين المذكورين. ينظر الجدول الذي رسمه المؤلف في الصفحة (١٢) من الكتاب المذكور.

٣) قصيدة النثر في الأدب العربي المعاصر (أطروحة دكتوراه)، ٩. وينظر: قصيدة النثر و حركة الشعر المعاصر، صلاح فائق، مجلة الكلمة، العدد الخامس، السنة الخامسة، ١٩٧٢م، ٣.

التفرد والتميز بغض النظر عن الشكل الذي يتبناه، فقد يكون المستوى الدلالي مرتفعا في قصيدة موزونة يكتبها شاعر متمكن من أدواته، وقد يكون متواضعا في قصيدة موزونة أخرى لأنَّ شاعرها لم يستطع أنْ يبلغ حدود الإبداع الشعري، والأمر نفسه ممكن أنْ يتحقق مع قصيدة تكتب بالنثر قد تأتي ثرية بشعريتها – مستواها الدلالي بحسب كوهن – وقد تأتي فقيرة في هذا الجانب كل الفقر، والسبب في كلتا الحالتين لا يعود الى القصيدة نفسها بل الى الأديب الذي انشأها.

وفيما يتعلق بما أطلقوا عليه تسمية المتوازيات الثنائية التقابلية والتكرار التعادلي و غيرها من التقنيات التي يلجأ إليها شعراء قصيدة النثر، فإنها لم ولن تكون حصرا على هذا النوع من الكتابة الشعرية، لأنها تقنيات يلجأ إليها أيضا الشعراء الذين يكتبون أشكالا شعرية مغايرة كالشعر العمودي والشعر الحر، فلماذا إذا تكون هذه التقنيات سببا في تفضيل شكل شعري على آخر و هي موجودة في كليهما؟!

ومع هذه الأصوات المغالية في تبني قصيدة النثر فإنَّ الساحة النقدية في العراق لم تخلُ من أصوات موضوعية معتدلة كان لها موقف إيجابي من القصيدة بوصفها شكلا تعبيريا لا يلغي الأشكال الأخرى ولا يدعي تجاوزها، مؤكدين في الوقت نفسه أنَّ التوجس من هذه القصيدة " أمر غير مبرر فالطاقة التي يمتلكها هذا الشكل طاقة فنية لا غير، فهولا يهدم واقعا ولا يقوض عالما، ولا بأس، بل ينبغي، أنْ تتحاور الأشكال وانْ تتجاذب الحديث فيما بينها و هي تعبر عن (طوبوغرافية) الإبداع لدينا "[1]. وقد حاول قسم من هؤلاء الرد على المغالين محذرين من ظاهرة الاستسهال التي بدأت ملامحها تظهر

---

١) المرآة والنافذة: ١٩٤. وينظر مصدره.

ممثلة بعدد غير قليل من ضعاف الموهبة الشعرية الذين اتجهوا الى كتابة هذه القصيدة بوعي غير مكتمل متصورين في الوقت نفسه أنهم يحدثون ثورة لتجاوز ما سمّوه أزمة الشعر العربي التي يرون أنَّ (القيود العروضية) المفروضة على الشعر العربي منذ العصر الجاهلي كانت هي المتسبب الأكبر لتفاقمها.

وفي الوقت الذي باركت فيه الأصوات النقدية المعتدلة منجزات عدد من شعراء قصيدة النثر العربية، ومنهم الشعراء الشباب، فإنها ما انفكت تؤكد في الوقت نفسه أنَّ على شعراء هذه القصيدة " الحد من الاندفاع الوحيد نحوها و كأنها طوق النجاة لتيارات التجريب الطليعي و نزوعها الثوري الهدام فيما يشبه جنوح الحداثة "[1]

إنَّ ابتعاد فئة مهمة من النقاد العراقيين عن الغلو في دفاعهم عن قصيدة النثر و دعوتهم الآخرين الى القبول بها، انعكس بشكل إيجابي على الخطاب النقدي لهذه الفئة الذي جاء بصورة مشرقة لا تخلومن توازن و دقة في الطرح، ولعل الناقد الدكتور حاتم الصكر يعد أنموذجا مضيئا لهذه الأصوات، ولا سيما أنَّ خطابه النقدي جاء متوازنا وموضوعيا في أكثره، وقد كانت له اجتهادات بارعة في الدفاع عن هذه القصيدة و تحليل جمالياتها عبر دراسة عدد من نصوصها المختارة . ويبدوانَّ هذا التميز قد تحقق للناقد المذكور نتيجة لمتابعاته النقدية الطويلة التي رافقت مشروع قصيدة النثر العراقية منذ صدور (الكلمة) و حتى اليوم، وقد تجسَّد هذا الأمر في الدراسات العديدة التي أصدرها والمقالات التي كان وما زال ينشرها في الدوريات العراقية والعربية[*].

---

١) المصدر نفسه، ٢٠١.

*) تناول الناقد المذكور قصيدة النثر بشكل موسع في عدد من الكتب التي أصدرها، منها، ما لا تؤديه الصفة/ بغداد ١٩٨٩م، و حلم الفراشة/ صنعاء، ٢٠٠٤م، و قصيدة النثر في اليمن/ صنعاء، ٢٠٠٤م، أما -----

إنَّ أهمية الجهد النقدي الذي بذله الدكتور الصكر في كتاباته المذكورة يحتم على الباحث التوقف عنده بشيء من التفصيل لمعرفة الأبعاد والأسس التي بنى عليها موقفه المتوازن من قصيدة النثر، و هذا ما سأعمد إليه الآن قبل أنْ انتقل الى صوت آخر من الأصوات التي آثرت أنْ يكون الصوت المعتدل خيارا لها في الدفاع عن هذه القصيدة ، واعني بذلك الشاعر والناقد شاكر لعيبي.

حاتم الصكر: قصيدة النثر: شعرية الأثر:

منذ وقت مبكر اختط الدكتور حاتم الصكر منهجا معتدلا في الدفاع عن قصيدة النثر، فهواذ يشيد، في دراسة له نشرت بمجلة (الكلمة) عام ١٩٧٤م، بتجربة الشاعر السوري محمد الماغوط ويصفه بأنه " استطاع .. أنْ يتفرد بين شعراء قصيدة النثر وانْ ينتزع الإعجاب حتى من المحافل التي لم ترحب بالشكل الذي اختاره لتجربته الشعرية "[1]، يؤكد من جهة ثانية أنَّ مسألة الإبداع الشعري غير مرتبطة بشكل محدد، وانَّ على شعراء قصيدة النثر و دعاتها، ومنهم القائمين على المجلة المذكورة، أنْ لا يتصوروا أنهم يحدثون ثورة تجديدية في الشعر العربي بمجرد توجههم الى كتابتها، لأنَّ " الارتماء في أحضان الأشكال الجاهزة تحت مبرر الرفض والتخطي دون معاناة ذاتية.. يسلب الشاعر وجهته، ويفقده شخصيته، فلا يتفرد صوته، بل يعود ترديدا – وليس حتى تنويعا – لأصوات أخرى ربما كانت لها مبرراتها وقناعاتها في

-----المقالات التي نشرها في الدوريات العربية والعراقية فنستطيع أنْ نذكر منها، قصيدة النثر في النقد العراقي المعاصر/ الأقلام، ١٩٨٩م، و قصيدة النثر والاحتمالات المؤجلة/ الأديب المعاصر، ١٩٩٠م، و قصيدة النثر و حجاب التلقي/ غيمان (العمانية)، ٢٠٠٦م، والقول بالشعر والقول بالنثر/ غيمان (العمانية)، ٢٠٠٦م..

١) محمد الماغوط، دراما الحلم والحرية، مجلة الكلمة، ٩٥.

أشكال التعبير التي اختارتها "[1]. ومما لا شك فيه أنّ الساحة الشعرية في العراق كانت بأمس الحاجة – في ذلك الوقت - الى مثل هذا الخطاب المتوازن الذي يحاول أنْ يرد على الأصوات التي كانت أقرب الى التطرُّف سواء في تبني قصيدة النثر أم في رفضها بحجج لم تكن مقنعة بالمرة.

واذ يعلن الدكتور الصكر موقفا إيجابيا من قصيدة النثر، فإنه يشير بعد استقراء بارع للأشكال الشعرية المقاربة التي سبقت دعوة مجلة (شعر) الى أنَّ هذه القصيدة لن تحقق ما يصبواليه شعراؤها و دعاتها في القريب العاجل، بل هي " ستظل احتمالا مؤجلا بانتظار استثمار ممهداتها واقتراح ما يقربها الى متلقيِّها بإحياء المحاولات الأولى وانتشار الترجمة من اللغات الأخرى و تقارب محاولات الفنون و تحديث إيقاع الحياة اليومية "[2]، ومن ثمَّ هولا يغفل صعوبة المهمة التي تقع على عاتق شعراء قصيدة النثر و هم يقفون في مواجهة موروث شعري هائل يجعل قوة الشعرية العربية التقليدية صعبة الاختراق الى حد بعيد، ويشير الى أنَّ هيمنة هذا الموروث هي التي صعَّبت المهمة على الشعراء العرب وجعلت القبول بمقترح قصيدة النثر أمرا لا يخلومن صعوبة كبيرة، ويكاد يكون مستحيلا إذا ما قورنت اللغة العربية وادبها ببقية اللغات التي استوعب بعضها هذا المقترح بيسر و سهولة[3].

ويحاول الدكتور الصكر أنْ يرصد – بوعي – الأسباب والعوامل التي أسهمت في تأجيج الموقف السلبي الرافض أوما يسميه سوء الفهم الذي لقيته

---

1) محمد الماغوط، دراما الحلم والحرية، ٨٦. وينظر، قصيدة النثر، نعم و لا ، حاتم الصكر، مجلة الكلمة، ٥٨.

2) قصيدة النثر والاحتمالات المؤجلة، حاتم الصكر، مجلة الأديب المعاصر، ١١٨-١١٩. وينظر قصيدة النثر في اليمن، أصوات واجيال، د. حاتم الصكر، مركز الدراسات والبحوث اليمني، سلسلة دراسات وابحاث (١٢)، الطبعة الأولى، صنعاء، ٢٠٠٣م، ٢٢.

3) ينظر، قصيدة النثر في اليمن، ٩-١٠.

قصيدة النثر عربيا، وقد وجدنا أنَّ هذه العوامل تنقسم عنده الى قسمين رئيسين: القسم الأول مرتبط بالخطاب النقدي العربي وما ينطوي عليه من إشكاليات تجعل أفق المغامرة التحديثية أمام الشعراء محدودا و ضيقاً، أما القسم الثاني، فهومرتبط بإشكاليات الخطاب النقدي لدعاة قصيدة النثر أنفسهم، وبنتاج الجيل الأول والأجيال اللاحقة من شعرائها.

ويرتبط أهم عوامل القسم الأول بالمرجعية الغربية لهذه القصيدة التي يرى أنَّ لها أثراً مباشراً في اعتراض فئة من النقاد ممن يرفضون مثل هذا التوجه، " فالمرجع الغربي وانْ كان شكليا لا يفرض مضمون الغرب أوموضوعه، سيكون في قراءتهم كافيا للتشكيك في دوافع التحديثيين ومنطلقاتهم، و صولا الى حد التخوين والعمالة للأجنبي "[1]، و تبدوالإشارة هنا واضحة الى نازك الملائكة و سامي مهدي اللذين بالغا في التشكيك بدوافع دعاة قصيدة النثر عربيا.

وفضلا عن ذلك يرى الدكتور الصكر أنَّ الفكر النقدي العربي يتضمن إشكاليات دفعت هي الأخرى باتجاه موقف سلبي من قصيدة النثر، ومن هذه الإشكاليات ما أطلق عليه تسمية (المقايسة النموذجية)، حيث يذكر أنَّ قسما من النقاد يصطنع أنموذجا شكليا أو نوعيا (شعر الجواهري مثلا أو شوقي)، ثم يحتكم إليه لقبول أو رفض النماذج اللاحقة، و هوامر يمكن أنْ يلحظه الدارس بوضوح في المناهج الدراسية في كثير من المدارس والجامعات العربية[2].

ولم ينسَ الدكتور الصكر في هذا السياق موقف الخطاب النقدي المتزمت الذي اكتفى بالرفض والاتهام دون تحليل أواقتراب نصي، و هويرى أنَّ هذا

---

1) قصيدة النثر في اليمن، 11.

2) ينظر المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الخطاب عمل على تهميش قصيدة النثر و حاول أنْ يسفه تجارب شعرائها، و وصل الأمر به الى أخراجها من وصف (القصيدة)[1].

أما القسم الثاني من العوامل، فيتوقف فيه الدكتور الصكر عند الخطاب النقدي التأسيسي لدعاة قصيدة النثر أنفسهم، فهويرى أنَّ الحماسة التبشيرية غلبت عليه بصورة واضحة ، فكان العداء للموروث عموما، والادعاء بأنَّ قصيدة النثر هي قصيدة المستقبل، ومن ثم وصفُها بأنها الخيار الوحيد في أفق الكتابة الشعرية من الجنايات التي أثرت سلبياً في تقبُّل قصيدة النثر، فبرزت نتيجة لذلك ردة فعل متطرفة هي الأخرى من لدن الرافضين. ويشير أيضا الى أنَّ مسألة الاستلاف من الغرب والاستنجاد به دون تمحيص التي برزت عند أنسي الحاج في مقدمة (لن) يمكن أنْ تعد جناية أخرى يرتكبها الجيل المؤسس لهذه القصيدة عربيا، ولا سيما أنَّ الأخير حاول أنْ يضع في تلك المقدمة محددات وقيود لنوع شعري أريد له أصلا أنْ يكون هاربا من القيود والضوابط[*]، ويخلص الدكتور الصكر الى أنَّ ما اقترحه الحاج نقلا عن *برنار* لا يمكن أنْ يكون ملزما لجميع كتاب قصيدة النثر العرب، ولا يمكن أنْ يمثل التجارب العربية في كتابة هذه القصيدة التي بدأت حتى قبل أنْ يستعين أدونيس والحاج بكتاب *برنار* في تنظيرهما للقصيدة المذكورة عربيا[2].

ويذكر الدكتور الصكر أنَّ الجناية الأخرى تأتي من الشعراء والقرَّاء الذين " يتصورون – بناءً على الجانب النثري في قصيدة النثر– أنها سهلة

---

١) ينظر: المصدر نفسه: ١٢.

*) أشارت *برنار* الى مثل هذه الإشكالية عند دراستها لقصيدة النثر الفرنسية، و قد جاء في كتابها " تريد قصيدة النثر الذهاب الى ما وراء اللغة وهي تستخدم اللغة، و تريد أنْ تحطم الأشكال و هي تخلق أشكالا، و تريد أنْ تهرب من الأدب و ها هي تصبح نوعا أدبيا " قصيدة النثر من بودلير الى أيامنا: ١٦.

٢) ينظر: قصيدة النثر في اليمن: ١٢.

الكتابة، فراحوا يرونها في كل ما هوخارج الوزن! و تطفلوا عليها بتجارب ناقصة و غير ناضجة أومكتوبة بحس الخاطرة والنثر الفني.."[1] و نحن نتفق معه في أنَّ هذه التجارب السطحية في الكتابة أساءت بشكل واضح الى قصيدة النثر و شجعت المعارضين على اتهام شعراء قصيدة النثر بقلة الموهبة وبالجهل بمتطلبات الشعر، ولكننا من جهة ثانية نؤكد أنَّ قسما مهما من الخطاب النقدي الموجه الى قصيدة النثر لم يقتصر على هذه المسألة، بل كان يرفض بصورة قاطعة أنْ تخرج من النثر قصيدة، على الرغم من اعترافه الضمني بإبداع عدد من كتابها كما رأينا عند الملائكة التي أبدت إعجابها بما يكتبه الماغوط ولكنها رفضت في الوقت نفسه أنْ تطلق على نصوصه تسمية قصائد.

واذ يشير الدكتور الصكر الى العوامل المذكورة ، فإنه من جهة ثانية يراهن على الدراسات الحديثة في الشعرية التي ما انفكت تطرح سؤالا جوهريا: ما الذي يجعل من أثر ما عملا شعريا؟ ويؤكد أنَّ المكسب الأول الذي حققته قصيدة النثر مع هذه الدراسات يتمثل في تخفيف التطرف في الفصل بين الشعر والنثر، حتى غدت القطيعة بينهما ليست تامة كما يراها النقد التقليدي،[2].

ويرهن الدكتور الصكر تقبُّل المتلقي العربي قصيدة النثر بشكل أوسع مما هوعليه الآن، بتحقق ما أسماه الشعرية العربية الجديدة التي تقترح أنْ يكون ما يُخلّفه النص من أثر في نفس المتلقي معيارا أساسيا للحكم بانتمائه الى الشعر بغض النظر عن انتظامه في وزن وقافية أوعدم انتظامه، و هويؤكد أنَّ التراث تضمن إشارات الى أنَّ الجانب الشعري للنص قد لا يكون مرتبطا

---

١) المصدر نفسه، ١٣.

٢) ينظر، ما لا تؤديه الصفة، ٢٢-٢٤، ٩٢.

بالضرورة بالشكل العروضي المقترح للقصيدة التقليدية، واشار في هذا السياق الى مفهوم (القول الشعري) عند حازم القرطاجني والفارابي اللذين تحدثا عن القول المُؤلّف الذي يتضمن التخييل والمحاكاة ولكنه غير موزون[1].

لقد كان الدكتور الصكر موفقا الى حد بعيد في موقفه من قصيدة النثر، فهولم يتبنَّ هذه القصيدة نتيجة لحماسة غير علمية كما هوالحال عند قسم من النقاد الذين تعصّبوا لها ، وبالغوا في تعصّبهم، فهي عنده " ليست الشكل الوحيد الممكن للتعبير عن الراهن، فزاوية النظر الخاصة تفرض التعبير المناسب، ويكون ثمة مكان للتعبير بالأشكال المتاحة كلها تلبية وامتثالا لدواع ذاتية، أو ظرفية، أو نصية "[2] ولم يدَّعِ الصكر أنَّ هذه القصيدة تمثل ذروة العمل الشعري العربي، بل هو وجدها شكلا حديثا من أشكال التعبير الشعري ينبغي أنْ يفسح له المجال، وانْ تتم قراءته بأفق غير منغلق للوصول الى الحكم الفصل فيه وفي مبدعيه.

شاكر لعيبي: شعراء قصيدة النثر في موقف الدفاع:

نستطيع القول إنَّ شاكر لعيبي يمثل أحد الأصوات المعتدلة للجيل السبعيني من شعراء قصيدة النثر في العراق، واذا كنا قد رأينا من قبل أنَّ عددا من شعراء هذا الجيل قد غلبت على خطابه النقدي والتنظيري النبرة الحماسية الزائدة التي جعلته يهاجم الأشكال الشعرية السائدة، كالشعر العمودي والشعر الحر، ويتهم شعراءها بالجمود والتخلف وغيرها من التهم، فإننا نتعرّف مع لعيبي على صوت مختلف الى حد بعيد، صوت يتبنّى قصيدة

1) حلم الفراشة، ١٦٢-١٦٧. وينظر: رسالة في قوانين صناعة الشعر، الفارابي، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، د. ت، ١٥١.

2) قصيدة النثر في اليمن، ٢٢.

النثر ويدعوالى كتابتها، ولكنه في الوقت نفسه لا يحيد عن موقف الاعتدال في دعوته تلك، فهواذ يؤكد في أكثر من مناسبة أنَّ إبداع الشاعر غير مرتبط بالشكل أوالنوع الشعري الذي يختاره لكتابة نصه الشعري، لأنَّ " القصيدة الجيدة هي ذاتها بأيِّ الأشكال أنجزت "[1]، يؤكد من جهة ثانية أنَّ التزام القواعد العروضية (الوزن والقافية) لم يكن ليمنع من طلوع نصوص على درجة عالية من النضج والإبداع الشعري الى جانب نصوص باهتة ملتزمة بذات القواعد، و هكذا هوالحال إذا تحرر الشعر من هذين (القيدين)، فالنصوص الناضجة ستكون موجودة أيضاً، ومثلها النصوص الباهتة التي قد لا تمت الى الشعر بأية صلة[2].

إنَّ قصيدة النثر عند لعيبي تمثل خيارا من خيارات عدة لكتابة الشعر، لا شكلا يدعي تجاوز الأشكال السابقة أويحاول أنْ يلغيها، ومن هذا المنطلق نجد أنَّ خطابه النقدي، الذي يدعوالى القبول بقصيدة النثر بوصفها شكلا من أشكال الكتابة الشعرية الحديثة، لا يقوم على مهاجمة الأشكال الشعرية الأخرى كالشعر العمودي والشعر الحر، كما هو حال المتشددين من دعاة هذه القصيدة، بل هويميل الى موقف الدفاع والرد على متشددي الطرف الآخر الذين يعلنون الحرب على هذا النوع من الكتابة، ولا سيما أنَّ خصوم قصيدة النثر يزدادون يوما بعد آخر.

---

١) الشاعر الغريب في المكان الغريب، التجربة الشعرية في سبعينيات العراق، شاكر لعيبي، دار المدى للثقافة والفنون، سورية- دمشق، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م: ١٨٤. وينظر: بيان من أجل قصيدة النثر، شاكر لعيبي، دار القارة جنيف، الطبعة الأولى، ١٩٩٥م: ٢.

٢) ينظر: الشاعر الغريب في المكان الغريب: ١٨٤.

إنَّ موقف لعيبي المذكور يتجسَّد في البيان الشعري الذي أصدره في العام ١٩٩٥م، هذا البيان الذي يفصح عنوانه (بيان من أجل قصيدة النثر)[*] عمَّا يتضمنه من موقف دفاعي اتخذه أحد كتاب قصيدة النثر لمواجهة خصومها الكثر، فكيف كان هذا الدفاع؟ والى أيِّ مدى كان صاحبه مقنعا؟ ذلك ما سنتعرَّف عليه من خلال هذه القراءة السريعة:

بعد أنْ يبحث المدلولات اللغوية لكلمة (نثر) العربية مستعينا بابن منظور في (لسان العرب)، تبدأ محاولات الناقد المذكور التي تهدف الى الرد على خصوم قصيدة النثر ممن يرون ارتباط الشعر بالوزن من المسائل البديهية التي لا يُقبل تجاوزها، فيستهل هذا الرد بمناقشة الدور الذي يمكن أنْ يؤديه الوزن في الشعر العربي، مشيرا الى أنَّه – أي الوزن – يشكل لعبة مزدوجة الحدين، فهو – برأيه – يمكن أنْ يضيف قيمة حقيقية الى الشعر، ولكنه ممكن أن يتحوَّل بالمقابل من ذلك الى محض لهاث شكلي، ويذكر لعيبي أنَّ في تاريخ الشعر العربي ما يؤكد هذا التوجه، فقد أنتج النظام الموسيقي الصارم للشعر العربي (سلالات من النظَّامين الحائكين على المنوال نفسه) قد لا يقلُّون سوءاً أوعددا عن المتطفلين على الشعر الحديث، وعلى قصيدة النثر نفسها[1]. واذا كنا نتفق معه في أنَّ تحقق الشعر ليس مرتبطا باستعانة الشاعر بالوزن والقافية، وانَّ القصيدة يمكن أن تكون موزونة أو غير موزونة، فإننا نختلف معه في جزئية مهمة، و هي أنَّ الوزن لا يمكن أنْ ينظر إليه بأي حال من الأحوال بوصفه إضافة الى القصيدة الموزونة[*]، بل هو جزء لا يتجزَّأ

---

*) صدر هذا البيان عن دار الغارة في جنيف عام ١٩٩٥م، و نشر أيضا في مجلة (شعر و نقد) المصرية في العام نفسه.

١) ينظر: بيان من أجل قصيدة النثر، شاكر لعيبي: ٢-٣.

*) أتكلم – هنا – عن القصيدة الموزونة التي يمكن أنْ تعد أنموذجا بشعريتها.

منها، ومن ثمَّ لا يمكن أنْ يُتصور لها وجود من دونه، فهو – في هذه الحال – ليس إضافة أو زينة يُضفيها الشاعر على القصيدة، مثلما يكون انعدامه ليس نقصا في قصيدة النثر، لأنها أصلا لا تقوم عليه.

ويشير لعيبي الى أنَّ موسيقى الشعر العربي التي مرَّت بمراحل تطورية متعددة ابتداءً من العصر الجاهلي (الأوزان الكاملة)، مرورا بالعصر العباسي (الأوزان المجزوءة)، و وصولا الى العصر الحديث و شعره الموزون القائم على التفعيلة المكرورة والبحور الصافية، جعلت الشاعر الحديث يشعر أكثر من سابقه بمأزق الوزن في القصيدة، فلم يبقَ مستعملا من الأوزان الستة عشر القديمة سوى عدد قليل، لعل من أهمها الكامل والمتدارك، ومن هذا المنطلق يحاول أنْ يوحي الى القارئ أنَّ قصيدة النثر أصبحت ضرورة ملحة للخروج من الضيق الوزني الذي يعاني منه الشعر الحديث[1].

وفي الوقت الذي يؤكد فيه أنَّ مهمة قصيدة النثر ليست سهلة في مواجهة إرث أدبي و شعري ينظر إليه من لدن الكثيرين بوصفه المنجز النهائي، يذكر لعيبي أنَّ ثمة تراكما سيحصل في هذا الشعر غير الموزون أسوة بما تراكم قبله من الشعر الموزون، وعندها لن يستطيع طرف من الأطراف الادعاء بالفضيلة له وحده، ولا سيما أنَّ كلا النمطين سيحتويان على نماذج متباينة في قوة شعريتها و درجة تأثيرها[2].

---

١) ينظر: بيان من أجل قصيدة النثر، شاكر لعيبي: ٥-٦. و قد استشهد الناقد بعبارة الشاعر سعدي يوسف (ضيق أيها المتدارك) التي وردت في إحدى قصائده. ينظر: الأعمال الشعرية (الليالي كلها) سعدي يوسف، دار المدى للثقافة والنشر، سورية- دمشق، الطبعة الخامسة، ٢٠٠٣م: ١٧٢.

٢) ينظر: بيان من أجل قصيدة النثر: ٦-٧.

ولعل من المسائل المهمة التي يثيرها لعيبي في بيانه المذكور مسألة العلاقة بين قصيدة النثر العربية و نظيرتها الغربية، أوالفرنسية على وجه التحديد، و نرى أنَّه كان موفقا جدا في إشارته الى أنَّ قصيدة النثر العربية، وانْ كانت قد نشأت بتأثير نظيرتها الفرنسية، فإنها تبقى ذات خصوصية تنبع من طبيعة اللغة العربية والشعر العربي المختلفين عمًّا هوموجود في اللغة الفرنسية وبقية اللغات الغربية، ومن ثمَّ نجده يؤكد أنَّ شعراء هذه القصيدة العرب من مقلدي الشعر الغربي سيظلون يشكلون حضورا هامشيا في مسيرة قصيدة النثر العربية[1].

ومن هذا المنطلق نفسه ينتقد لعيبي دعوة قسم من النقاد العرب الى التمييز بين (الشعر الحر free verse) و (قصيدة النثر)، ذاكراً أنَّ هذا التمييز لا يمتلك الوضوح الكافي في اللغة العربية، و هوقد ينطبق على لغات أخرى تمتلك طبائع بنيوية مختلفة، ولا يمكن بعد ذلك أنْ نجعل الشكل الكتابي (البصري) معيارا للتفريق بين أنموذجين شعريين يمتلكان الخصائص نفسها، متناسين في الوقت نفسه أنَّ الغربيين أنما فرَّقوا بين هذين النمطين اعتمادا على جوانب صوتية و دلالية لا يمكن أنْ تقارن بما هوموجود في العربية، ولم يكن تفريقهم مقتصرا على الشكل الكتابي[2].

ولم يغفل شاكر لعيبي في غمرة دفاعه عن قصيدة النثر، تنبيه المعارضين ممن يربطون الشعر بالوزن الى أنَّ القدماء أنفسهم لم يربطوا في كل الحالات بصورة قسرية بين الوزن والشعر، وانَّ ثمة (التماعات) في التراث تؤكد أنَّ الوزن والقافية لم يكونا معيارين حاسمين للحكم بانتماء الكتابة الى الشعر، و

---

١) ينظر: المصدر نفسه: ٨.

٢) المصدر نفسه: ٨-١٠.

هويستشهد على ذلك بنصوص نقدية من ابن خلدون، وابي حيان التوحيدي، و غيرهما. ومن جهة ثانية يحاول لعيبي أنْ يتلمس الشعري في نصوص من التراث (النص الصوفي، وخطبة الحجاج) كي يقنع متلقيه بأنَّ الشعر ليس قائما على الوزن والقافية في كل الأحوال[1].

لقد كان لعيبي هوايضاً معتدلا في دفاعه عن قصيدة النثر، و حاول بإخلاص أنْ يردَّ حجج المعارضين لها عربيا، وبإمكاننا القول إنه التقى مع سابقه في مسائل محددة يمكن أنْ نوجزها بالآتي:

١- تأكيده أنَّ قصيدة النثر شكل شعري لا يلغي الأشكال السابقة ولا يدعي تجاوزها.

٢- الإشارة الى أنَّ الوزن ليس هوالعلامة الفارقة للشعر، والقول إنَّ التراث تضمَّن إشارات متعددة الى هذه المسألة.

٣- الإقرار بأنَّ قصيدة النثر لم تلقَ لحد الآن القبول الكامل عند المتلقي العربي، وانَّ هذا القبول يمكن أنْ يعد غاية ليست سهلة التحقيق في القريب العاجل

٤- رفض الخطاب المتطرف الذي يصدر من معارضي قصيدة النثر أومن دعاتها على حد سواء.

---

١) بيان من أجل قصيدة النثر، ١٤-١٥.

الفصل الرابع

قصيدة النثر في الإجراء النقدي

مدخل:

مما لا شك فيه أنَّ قصيدة النثر كانت عاملا مغريا أثار شهية نوع من النقاد، ولا سيما المتحمسين للحداثة ولكل ما هو حديث، و كنتيجة لذلك بدأت تظهر دراسات إجرائية تناول فيها هؤلاء النقاد نتاجات متنوعة لعدد من شعراء هذه القصيدة الذين ينتمون الى أجيال شعرية مختلفة في عدد من البلدان العربية، ولعل أبرز ما يلاحظ في هذا السياق أنَّ تلك الدراسات تكاد تقتصر على مناصري القصيدة والمتحمسين لها، أما جهد المعارضين فكان محدودا جدا و شبه غائب، و ذلك مرتبط الى حد بعيد بموقف هؤلاء من هذه القصيدة ومن شعرائها، لأنهم بالأساس لا يعدّون هذا النوع من الكتابة الأدبية شعرا، بل إنَّ قسما منهم لا يعترف حتى بامتلاك شعرائها أية مقدرة أدبية أوايَّة قدرة على الإبداع، فكيف له والحال هذه أنْ يدرس النصوص التي أنتجوها.

ومن الجدير بالذكر أنَّ عددا من شعراء قصيدة النثر والنقاد المناصرين لها أحسُّوا بما يمكن أنْ نطلق عليه مأزق عزوف عدد كبير من النقاد عن دراسة هذه القصيدة أوالتعامل معها بوصفها نصا إبداعيا، حتى أنَّ الشاعر والناقد عز الدين المناصرة يشير صراحة الى أنَّ واحدا من دواعي تبني أطروحة (الجنس المستقل) وصفا لـ (قصيدة النثر) هو تشجيع الآخرين على قراءتها و دراستها وانهاء القطيعة معها، ومع كتابها[1].

ومع زيادة العناية بقصيدة النثر و توجه الأنظار إليها منذ مطلع تسعينيات القرن الماضي بدأت تظهر دراسات نقدية تسلط الضوء على تجارب شعرائها

---

1) ينظر: إشكاليات قصيدة النثر، ٥٢٨. وقد أشار المناصرة في صفحة سابقة الى ما وصفه بشكوى كتاب قصيدة النثر من الإهمال النقدي الذي تلقاه نصوصهم، و تساءل – في هذا السياق - عن إمكانية أنْ يكون هذا الإهمال عائدا الى إصرار كتاب هذه القصيدة على قراءتها كشعر بالقوة رافضين أي تسمية أخرى. ينظر: المصدر نفسه: ٢٢٨، ٢٠٥ (الهامش)

عبر قراءات نقدية تناولت نتاجاتهم الشعرية، وقد تميزت الساحة النقدية العراقية بإسهام واضح لم يقتصر على دراسة تجارب شعراء عراقيين بل امتدَّ ليرصد تجارب متنوعة في بلدان عربية أخرى، وقد كانت من هذه التجارب ما تُعدُّ ناشئة ولم تتجه إليها أنظار النقاد على الرغم من أهميتها، و ذلك لأنَّ رصد هذه التجارب و تحليلها يُقدِّم صورة أوضح عن التوسع الذي شهدته كتابة هذه القصيدة عربيا.

وقد وجدنا أنَّ جلّ التجارب النقدية التي كتبها نقّاد عراقيون كانت تتجه اتجاهين اثنين؛ اتجاه أول يرصد تجربة مشتركة لمجموعة شعراء اعتمادا على معيار زمني يدرس فيه الناقد شعراء حقبة أو جيل معين، أو جغرافي يُسلط فيه الضوء على تجربة شعرية في بلد من البلدان، واتجاه ثان يرصد تجربة مفردة لشاعر معين سواء في ديوان واحد أم مجموعة دواوين أو حتى قصيدة واحدة، ومن هذا المنطلق سيكون جهدنا في هذا الفصل تسليط الضوء على الاتجاهين المذكورين عبر تخصيص مبحث لكل منهما.

المبحث الأول

قراءة تجربة مجموعة شعراء

الدكتور محمد صابر عبيد، والأنموذج العراقي الحديث:

ربما يكون جيل التسعينيات من شعراء قصيدة النثر في العراق هوالأوفر حظا بين أجيال شعراء هذه القصيدة من جهة تسليط الضوء النقدي عليه وعلى شعرائه، فقد صدرت في العراق أكثر من دراسة نقدية تناولت تجربة هذا الجيل من زوايا نظر مختلفة، منها ما كان معتدلا في طرحه ومنها ما كان منحازا الى النوع، ومفضلا إياه على أشكال شعرية أخرى، ولعل دراسة الدكتور محمد صابر عبيد الموسومة (الفضاء التشكيلي في قصيدة النثر، الكتابة بالجسد و صراع العلامات) التي قرأ فيها ما سمّاه الأنموذج العراقي تعدُّ تجسيدا للاتجاه الثاني المذكور. و نظرا لأهمية هذا الكتاب الذي يمثل – بحسب مؤلفه – وجهة نظر نوعية في قصيدة النثر العراقية حصراً[1]، فإننا سنحاول أنْ نعرض – بإيجاز – أهم الأفكار والآراء التي انطوى عليها، فضلا عن تسليط الضوء على الآلية التي اتبعها مؤلفه في تحليل النصوص الشعرية.

يقع كتاب الدكتور عبيد في خمسة فصول مسبوقة بتمهيد تناول فيه المؤلف إشكالية الرؤية التي اشتغلت عليها قصيدة النثر العربية، ذاكرا أنها "

---

١) ينظر: الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر: ٦ (المقدمة). و ربما تتجلى أولى الإشكاليات التي يثيرها الكتاب في هذه الإشارة التي جاءت تأكيدا للعبارة التي أثبتها المؤلف على الغلاف (قراءة في الأنموذج العراقي)، فالذي وجدناه أنّ المؤلف اقتصر على نتاج جيل واحد من شعراء هذه القصيدة في العراق (جيل التسعينيات)، و لم يستوعب الأجيال الشعرية السابقة على الرغم من أنْ عبارة العنوان تشير الى ذلك. و ربما جنّب المؤلف نفسه هذا المأخذ لو كتب على الغلاف (قراءة في أنموذج التسعينيات العراقي) بدلا مما أثبته على الغلاف.

رؤية موضوعية و واقعية تستند الى خاصية الطبيعة التطورية التقليدية لأي نوع أدبي على مر التاريخ "[١]، و هومن ثمَّ يرى أنَّ اقتراح أنموذج هذه القصيدة جاء بعد أنْ وصلت القصيدة الحرة (التفعيلة) الى ما أسماه الطريق المسدود، أما الاعتراضات التي أثيرت حول قصيدة النثر، فهي – برأيه – تمثل رد فعل طبيعي لأي جديد، مشيرا الى أنَّ هذا الأمر تعرضت له القصيدة الحرة نفسها قبل أنْ تفرض هيمنتها على الساحة الأدبية ما يقارب نصف قرن من الزمان[٢].

ولعل الشيء الذي يتضح في هذا التمهيد أنَّ كاتبه بدا منحازا ومتحمساً بشدة لقصيدة النثر، و هوما يمكن تلمُّسه في شهادة له كانت قد نُشرت في كتاب الدكتور المناصرة (إشكاليات قصيدة النثر)، واعاد نشرها مع تغيير طفيف في هذا التمهيد، وفيها نجده يدعوالى " النظر الى قصيدة النثر بوصفها الاستمرار الحيوي والحي لألق ديوان العرب وعطائه "[٣].

أما الفصل الأول من الكتاب (فصاحة قصيدة النثر.. حداثة اللغة تكتب نفسها)، فقد استمر المؤلف في نهجه الذي اختطه في التمهيد فأخذ يدافع من جديد وبحماسة بالغة عن قصيدة النثر، مستعملا في كثير من الأحيان اللغة نفسها التي كان يستعملها أدونيس (استشهد المؤلف بنصوص منه في أكثر من موضع من الفصل) وانصار هذه القصيدة. ويؤكد الدكتور عبيد " إنَّ قصيدة النثر على نحوعام تبدوالخيار الوحيد الماثل أمام الحداثة الشعرية العربية. بصدد الحفاظ على شكل شعري قابل للمقاومة والدفاع عن النوع "[٤]، من منطلق أنَّ اعتماد الوزن وحده معيارا للقول بانتماء الكتابة الى الشعر أمر

---

١) الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، ١١.

٢) ينظر: الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، ١١-١٢.

٣) المصدر نفسه، ٢١. واشكاليات قصيدة النثر،

٤) المصدر نفسه، ٤١.

لا يمكن أنْ يقبل اليوم، و هكذا يشير الدكتور عبيد الى (أزمة) مرَّ بها الشعر العربي لقرون طويلة، و هذه الأزمة تتجسد – على حد وصفه – في أنَّ ثلاثة أرباع الشعر العربي قد يقع في إحراج كبير يتعلق بمستوى شعريته لواختبرناه بمقاييس فنية شعرية حقيقية تنظر الى جوهر الشعر لا الى القوالب التي تنتظم الكلام[1]. واذا ما كنا نتفق مع الدكتور عبيد في أنَّ كثيرا من الشعر العربي العمودي لا يملك من الشعر سوى الوزن والقافية، فإننا من جهة ثانية نتساءل عن النسبة التي حددها لهذه الفئة من الشعر (ثلاثة أرباع الشعر العربي)، ولا نعلم إنْ كان توصله إليها جاء نتيجة لإحصائية قام بها هواو غيره، أم إنها مجرد تخمين منه جاء متوافقا مع تحمسه لقصيدة النثر. ولكن ألا يمكن لنا أنْ نتساءل – نحن أيضا – عن إمكانية أنْ تقع نسبة مماثلة أواكثر من هذا الكم الهائل من قصائد النثر التي تكتب اليوم في الإحراج نفسه الذي ذكر أنَّ الأشكال الشعرية السابقة قد تقع فيه؟ و ربما يقودنا هذا التساؤل الى تساؤل آخر قد يكون أكثر مشروعية من سابقه: هل أسهم مجرد التحرر من الوزن والقافية في الارتقاء بالقصيدة العربية و تخليصها من هذا الكم الهائل من النصوص التي تخلواو تكاد من أي حضور شعري حقيقي؟ أرى أنَّ الدكتور عبيد نفسه لا يمكنه الزعم بأنَّ حال القصيدة العربية أصبحت أفضل مما كانت عليه بعد تزايد الاتجاه الى قصيدة النثر، فهو نفسه يؤكد في موضع آخر من الكتاب " أنَّ جيشا جرارا من الشعراء استسهلوا – فيما يبدو – هذا النوع من الكتابة، و راحوا يقدمون نماذجهم بلا حدود وبلا هوادة عبر كل قنوات النشر المتيسرة والممكنة... وانَّ معظم ما يقدم من شعر تحت لافتة

---

١) ينظر: المصدر نفسه: ٤١-٤٢.

هذا الشكل ليس من الشعر في شيء البتة، فهواما تقليد، أو تلفيق، أواستنساخ، أو تلاعب فج بالألفاظ، أوخواطر ساذجة..."[1].

ولعل الشيء الأغرب بعد كل هذا أنْ يحاول الدكتور عبيد إظهار قصيدة النثر و كأنها الأنموذج أوالشكل الشعري الأنجع للتعبير عن كل تعقيدات العصر، و هكذا نجده في الفصل الثاني من الكتاب (حصار الحياة حصار الشعر.. مأزق الشكل و هوية الوظيفة الشعرية) يشير الى أنَّ المعاناة التي مر بها العراق جراء الحصار الاقتصادي والثقافي والإنساني في تسعينيات القرن الماضي أسهمت في ظهور ما أسماه (مأزق الشكل) الذي تمثَّل بالبحث عن الشكل الشعري الملائم للتعبير عن الحالة الشعرية في العراق الذي عُرف شعراؤه بريادة حركات تحديث الشعر العربي، وفي هذا السياق يذكر الدكتور عبيد ثلاثة أشكال شعرية يرى أنَّ دعاتها من الشعراء الشباب حاولوا تحقيق إنجاز شعري جديد[2].

واول هذه الأشكال كان الشكل التقليدي (العمودي) الذي وسمه الدكتور عبيد بأنه (عودة الى أنموذج الأسلاف)، وقد مثَّل له بقصيدة للشاعر عارف الساعدي بوصفها أنموذجا هادفا يتجلى فيه – على حد قوله – بهاء البيت الكلاسي العربي، من خلال براعة الاستهلال، وانتاج الصور الشعرية التي تمزج الحسي بالمعنوي، فضلا عن البناء السريالي، و كثافة البعد الدلالي، والبنية الإيقاعية التي جاءت متوازنة ومنسجمة مع عناصر البناء الشعري الأخرى[3].

---

١) الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر: ٦٨.

٢) المصدر نفسه: ٥٩-٦١.

٣) ينظر: الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر: ٦٢-٦٦.

وعلى الرغم من كل هذه الملاحظات الإيجابية حول القصيدة المذكورة والإقرار بأنَّ الشاعر قد أجاد فيها، واسهم في تطوير الأنموذج، فإننا نجد الدكتور عبيد يشير في نهاية تحليله لها بأنَّ هذا الشكل الشعري (القصيدة العمودية) لا يمكنه أنْ يفعل الكثير لأنَّه – برأيه – لا يمثل استجابة حقيقية لروح العصر[1]. ولسنا نعلم ما هي المعايير التي اعتمدها الدكتور عبيد للحكم بانتماء الكتابة الشعرية الى (روح العصر)، فهولم يفصِّل القول في هذه القضية مثلما فصَّله في حديثه عن مواطن إجادة الشاعر في القصيدة المذكورة الى درجة أنَّ من يقرأ ما كتبه عنها يشعر أنه إزاء ناقد مناصر لهذا الشكل الشعري، ويبدولنا أنَّ الناقد المذكور كان سيبدوموضوعيا أكثر لوبيَّنَ لنا مواطن الضعف في الأنموذج الذي اختاره، بدلا من إطرائه واطراء شاعره، و ذلك، في الأقل، ليبدو هذا التحليل منسجما مع النتائج التي انتهى إليها بعد تحليله القصيدة.

إنَّ الغاية التي يسعى إليها الدكتور عبيد، و هي إثبات أنَّ قصيدة النثر هي الشكل الأصلح للتعبير عن واقع العصر، جعلته يطلق حكما مقاربا على الشكل الثاني من الأشكال الشعرية التي أشار إليها في كتابه، و هوالشكل الحر (قصيدة التفعيلة)، فهوبعد أنْ وجد في قصيدة عارف الساعدي أنموذجا للشكل (التقليدي) للقصيدة، يعلن أنَّ الشكل الثاني (قصيدة التفعيلة) لم يحقق في زمن الحصار منجزا يُشجع الآخرين على قراءته، فقد كانت النصوص التي يكتبها شعراء هذا الشكل الشعري " تدور في فلك الأنموذج و تجترّ إمكاناته الفنية والأسلوبية، لا يشعر القارئ معها بجدية المحاولة للخروج من المأزق الفني الذي وقع فيه الشكل، بل هيمن التكرار والتقليد والأخذ حتى تقاربت

---

١) ينظر: المصدر نفسه: ٦٦.

الكثير من النصوص و كأنها نص واحد، لا يبدوعلى شعرائها أنهم يكترثون بشيء سوى بالكتابة "[1].

أما الشكل الشعري الثالث (قصيدة النثر)، فقد انتصر له الدكتور عبيد – كما هومتوقع – وعده شكلا جديدا يتسم بـ (التنوُّع والإدهاش) مشيرا الى " أنَّ وضع الحصار كان سببا فاعلا واساسيا في إنتاجه على يد شعراء كانوا على وعي بخطورة الشكل وقيمة وظيفته الإبداعية والثقافية "[2]، وقدم الدكتور عبيد في هذا الفصل قراءات سريعة لعدد من النصوص التي كتبها شعراء شباب قال أنهم أكسبوا هذا الشكل " خصائص شعرية متميزة، تتسم على نحوما بالفرادة والخصوصية والحرية القصوى في التعبير والتشكيل "[3]، ولعل من الجدير بالملاحظة أنَّ الناقد اختار ضمن هذه النصوص المقطع التالي من قصيدة للشاعر نوفل أبو رغيف[4]:

كيفَ ستحتشمُ الدنيا؟

من زمنٍ لا يخجل؟

يتبعثرُ صوتُ الليلِ على صبحِ الأوراق

والهمُّ القاحلُ سيقضُ مضاجعَ

هذا الصمتِ الأفحلْ.

والذي يبدو جليا أنَّ التفعيلة (فاعلن) ترددت في هذا المقطع بتصرف بسيط من أوله الى آخره، مما يعني أننا أقرب الى قصيدة من الشعر الحر، لا قصيدة

---

١) المصدر نفسه: ٦٨.

٢) الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر: ٦٨.

٣) المصدر نفسه: ٦٩.

٤) المصدر نفسه: ٧٤.

نثر، ولسنا نعلم السبب الذي جعل الدكتور عبيد يختاره ضمن النصوص التي درسها.

ولعل الشيء الذي أراد الدكتور عبيد أنْ يوضحه من خلال هذه الاختيارات، أنَّ قصيدة النثر التي كتبها الشعراء العراقيون في سنوات الحصار انمازت " بالتنوع والانفتاح على فضاء أوسع واكثر دينامية في التعامل مع عناصر الفن الشعري "[1]، و هوما لم يجده في الأنموذجين السابقين اللذين وصفهما بالنمطية والتكرار والتقليد كما أسلفنا.

ويمكن القول إنَّ الفصلين الأول والثاني من الكتاب لم يتضمنا جهدا واضحا في تحليل النصوص الشعرية وقراءتها، مما يجيز لنا أنْ نعدهما ممهدين للفصول الثلاثة الأخيرة من الكتاب التي انصرف فيها جهد الناقد لتحليل النصوص وقراءتها قراءة غلب عليها الطابع السيميائي، بعد أنْ أكد في مستهل الفصل الثالث من الكتاب أنَّ حرب قصيدة النثر الحديثة " هي حرب علامات، تتوقف صيرورتها الفنية والجمالية والتعبيرية والثقافية كثيرا على مدى النجاح الذي يحققه الشاعر في إنشاء ستراتيجية تركيب علامي، تحدد سياسته الشعرية وانموذجه البنائي استنادا الى طبيعة المحرض الطبيعي والواقعي والحضاري والثقافي الملغوم بالتحدي والاستثارة، على النحوالذي يخلق شبكة معقدة من الاستجابات التي ليس من السهل تطويعها لصالح حركية الإبداع الشعري "[2].

ويبدوانَّ الجسد كان العلامة الأبرز التي دار عليها حديث الناقد في فصول الكتاب، ولعل حديثه المسهب عن ثنائية الجسدي/الشعري في تحليله

---

١) المصدر نفسه: ٦٩.

٢) الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر: ٨١.

النصوص الشعرية يعد دليلا واضحا على ما نقول، فهويؤكد أنَّ " للجسدي بتوجهاته الحسية وافعاله الثقافية المتنوعة تأثير باهر في المشهد الشعري البانورامي لقصيدة النثر في العراق، أخذ هذا التأثير يتجاوز كثيرا حدود هذا التأثير (كذا) والاستخدام الجزئي في مشاغله النوعية، أواستعارة المظاهر لتحقيق غايات معينة، تجاوز ذلك الى عد (الجسد) بؤرة مركزية للفعل الشعري ذات أثر ثقافي، و تمخض العمل على هذه البؤرة عن إنتاج جماليات خاصة أشاعها و كرَّس تقاليدها الاستخدام الواسع والفعال والخصب للغة الجسد و شفراته، و تشكيله الشعري، وفعله الثقافي، المنعكس ضرورة على حساسية اللغة وفضاء التشكيل في النص "[1] وينبغي الإقرار بأنَّ الدكتور عبيد كان موفقا الى حد كبير في قراءة و تحليل النصوص الشعرية التي وقع عليها اختياره في الكتاب، مع استثناءات قليلة لعل منها قراءته لإحدى قصائد الشاعر محمد مردان، التي يقول فيها:

سيان عندي

إنْ أطلقتِ عليَّ الرصاص

أواحجمتِ،

سيرتد لا محال..

فهولن يجد له

مكانا خاليا

في كل مساحات جسدي

---

١) المصدر نفسه، ١٦١. وينظر – على سبيل المثال – تحليله لقصائد عبد الزهرة زكي، و شاكر مجيد سيفو، و خالد جابر، و منذر عبد الحر، و حسن النواب، و جمال جاسم أمين، في الصفحات، ٧٠، ٩١-٩٦، ٩٨-١٠١، ١٢٩-١٣١، ١٦٣-١٦٤، ١٦٤-١٦٥، ١٦٥-١٦٦، على التوالي.

و نحن نتساءل عن هذه اللغة (المشحونة، المتوترة) التي يزعم الدكتور عبيد أنَّ الشاعر قدَّم بها قصيدته الى القراء، في حين إننا نجدها لا تعدوانْ تكون إعادة صياغة غير موفقة لبيتين من شعر المتنبي:

رماني الدهر بالأرزاء حتى   فـؤادي فـي غشـاء مـن نبـال

فصرت إذا أصابتني سهـام   تكسرت النصالُ على النصال[1]

ومثل هذا الكلام يمكن أنْ يقال عن مقطع آخر للشاعر نفسه، يقول فيه:

أنا شاعر العشّاق

وعاشق الشعراء أنا..

فهل هناك من هو

أكثر غنى مني.

فاللغة في هذا المقطع قريبة جدا من لغة الشعر العمودي الذي ذكر الناقد في كتابه أنه (أنموذج الأسلاف) الذي لا يصلح للعصر الحديث، فهل تراه يقبل بهذا المستوى من اللغة ويطري على شاعره بمجرد التحرر من الوزن والقافية؟ الحق يقال أنَّ الدكتور عبيد كان متعاطفا الى حد بعيد مع الشعراء الذين درسهم، ويبدوانَّ جانبا مهما من هذا التعاطف كان بسبب ما لَقيهُ هؤلاء من ضيق مادي ومصاعب خلال سنوات الحصار مما ألجأهم الى طباعة دواوينهم الشعرية طباعة رديئة فنياً وبأعداد قليلة ومحدودة جدا[2]،

---

١) ديوان المتنبي، دار صادر، بيروت- لبنان، الطبعة الثالثة،٢٠٠٧م، ١٧٢.

٢) تعامل الدكتور عبيد مع هذه الظاهرة بوصفها معطى سيميائيا من معطيات النص، وفي هذا يقول متحدثا عن النماذج التي درسها، " أخذت هذه النماذج من دواوين صغيرة لهؤلاء الشعراء طبعها معظمهم – إن لم نقل كلهم – بأعداد متواضعة على نفقتهم الخاصة، و هي نفقة لا يحسد أفضلهم عليها، لذا فإن هذا السلوك ينطوي أيضا على إحالة جسدية، فهو شكل من أشكال اقتطاع الجسد والضغط عليه

غير أنَّ التعاطف مع مبدع النص في محنته لا يجيز للناقد التعاطف مع نصوصه التي أنتجها، ولا يعفيه من تحري الموضوعية في الحكم عليها.

لسنا نريد بهذا الكلام التقليل من الجهد الذي بذله الدكتور عبيد في كتابه المذكور، إذ يكفيه فضلا أنه أخرج الى دائرة الضوء ما كان يريد له الآخرون أنْ يبقى هامشيا، و نعني بذلك نتاج هؤلاء الشعراء الذين حوصروا من جهتين، ترتبط أولاهما بما ذكره من معاناة و حصار ثقافي وانساني طالهم جميعا، و ترتبط الثانية بموقف من قصيدة النثر نفسها التي ما زالت الأصوات التي ترفضها و تتخذ موقفا سلبيا منها ومن شعرائها عالية في الساحة الأدبية عراقيا وعربيا.

الدكتورة بشرى موسى صالح تقرأ (الشعر العراقي الآن):

تعد الدكتورة بشرى موسى صالح من أوائل النقاد الذين تعرضوا لتجربة جيل التسعينيات من شعراء قصيدة النثر في العراق، و ذلك في بحثها الموسوم (الملامح الأسلوبية في قصيدة النثر العربية، قصيدة النثر العراقية أنموذجا) المنشور في كتابها (المرآة والنافذة) الصادر عام ٢٠٠١م [*]. وقد انصب جهد الناقدة في هذا الجزء من الكتاب على دراسة مجموعة شعرية مشتركة لعدد من هؤلاء الشعراء وسمها معداها الشاعران فرج الحطاب وعباس اليوسفي بـ (الشعر العراقي الآن).

------ و حصاره واخضاعه للثقافي.." الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، ١٨٧ (الهامش رقم/ ١٥). وينظر، نفسه، ١٥١ (الهامش).

*) و قد أعيد نشر جانب من هذا البحث في كتاب الدكتور عز الدين المناصرة (إشكاليات قصيدة النثر)، بعد أنْ رأته الناقدة مستوفياً لإجابات الأسئلة التي أثارها مؤلف الكتاب، و طرحها على عدد من النقاد والأكاديميين العرب، و منهم الدكتورة بشرى.

وقبل الخوض في النصوص الشعرية موضع البحث استهلت الناقدة جهدها بعرض سريع وموجز لتأريخ قصيدة النثر العربية، ومراحل تطورها، مشيرة الى ما يدور من حديث عن علاقتها بالتراث من جهة وبنظيرتها الغربية من جهة ثانية، وقد وجدت الدكتورة بشرى أنَّ ما لقيته هذه القصيدة من رفض و تشكيك بنيَّاتها الفنية في ستينيات القرن العشرين، إنما يعود الى أمور متعددة، منها الفصل الحاد بين النثر والشعر الذي يقول به النقاد الذين يؤمنون بأنَّ الشعر شعر والنثر نثر، ومن ثمَّ يؤمنون بعدم جواز الجمع بينهما، ومنها التشكيك بالنيات والدوافع السياسية والفكرية لأصحاب مجلة (شعر) الذين أسسوا لها عربيا[1].

و تؤكد الدكتورة بشرى أنَّ عقدي الثمانينيات والتسعينيات شهدا انجذاب عدد كبير من الشعراء الى قصيدة النثر مستدلة على ذلك بكثرة الدواوين الشعرية التي صدرت في العراق، مما يستوجب – على حد قولها – " أنْ نغادر منطقة المراجعة الأولى، في الأصل، والنشأة، والمصطلح، ومواقف الرضا والرفض، والشعر شعر والنثر نثر، والتحول الى فرضيات جديدة تأتي الى الشعر من فضاء الشعر لا من كوة الوزن "[2].

وينبغي الإيضاح أنَّ موقف الدكتورة بشرى هذا لا ينطلق من وجهة نظر منحازة الى قصيدة النثر ، فهي لم تنظر إلى هذه القصيدة إلا من منطلق كونها " شكل تعبيري كغيره من الأشكال الإبداعية الأخرى "[3]، ومن ثمَّ نجدها تحاول الحكم عليها حكما فنيا بحتا عبر البحث في الملامح الأسلوبية

---

١) ينظر: المرآة والنافذة: ١٨٧-١٩٠.

٢) المصدر نفسه: ١٩٠.

٣) المصدر نفسه: ١٩٤.

التي هيمنت على نتاج شعراء التسعينيات في العراق عادةً هذا النتاج انموذجا لقصيدة النثر العربية عامة.

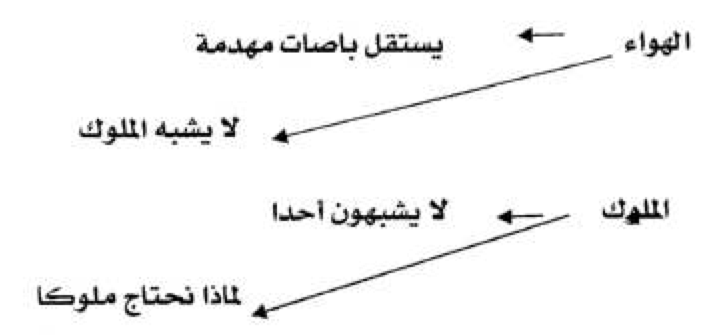
ولعل أول ما لاحظته الدكتورة بشرى انَّ قصيدة النثر العراقية تجاوزت مع جيل الثمانينيات التفكير بمواقف القبول والرفض، ثم تكامل مشروعها الكياني مع جيل التسعينيات الذي تجاوز مرحلة التجريب الى التأسيس والتكريس، واذا كانت الناقدة تشير الى أنَّ ليس ثمة قانون أبدي يحكم قصيدة النثر ، فإنها من جهة ثانية تؤكد إمكانية الوقوف على ملامح مشتركة تظهر في مجمل تجارب كتابة هذه القصيدة، وقد ذكرت من هذه الملامح استثمار عنصر المفارقة، واستخدام تقنيات النثر المباشرة (الطريقة البحثية: المداخل - التعريفات - المصادر)، فضلا عن استثمار العنصر الكتابي أو سطح الورقة عبر تقنيات معينة في استخدام علامات الترقيم، و توظيف البياض، و تفتيت حروف الكلمات، وغيرها[1].

وفي الجانب التطبيقي من دراستها كانت الوقفة الأولى للناقدة مع أولى نصوص المجموعة، و هي قصيدة (خلاصات) للشاعر فرج الحطاب، هذه القصيدة التي تقوم شعريتها – على حد قولها – على لعبة التعريفات النثرية ذات السمت المنطقي، و هوما ذكرت في موضع سابق من الدراسة أنه أصبح ملمحا بارزا في قصيدة النثر العراقية والعربية. و تؤكد الناقدة أنَّ شاعر (خلاصات) سرعان ما فتح ذراعي قصيدته للمفارقات القائمة على شعرية الإقحام التي مثلت لها بهذا الاقتباس من القصيدة[2]:

---

١) ينظر: المرآة والنافذة، ١٩٦-١٩٧.

٢) ينظر: المصدر نفسه، ٢٠٢.





فالدوال في هذا المقطع – بحسب الناقدة – لا يجمعها بمدلولاتها سوى الرغبة في الإدهاش وخلق الفجوات المنطقية التي أشارت الى أنّ الشاعر أثقل بها نصه، مثلما أثقله برباط المفارقة الثقيلة التي انتهى بها النص[1]:

و كأننا الانقراض

يفتض

خلاصة.....

الألم......[2]

وفضلا عن هذه القصيدة تتوقف الناقدة عند صور أخرى للمفارقة في قصائد لشعراء آخرين من شعراء المجموعة، منهم سليمان جوني، و حسين علي يونس

---

١) المرآة والنافذة، ٢٠٣-٢٠٤

٢) المصدر نفسه، ٢٠٣.

اللذين عمدا الى ما سمّته (المفارقة الساخرة) التي وجدتها متجسدة في عدد من النصوص كقصيدة (إجراءات الخدمة) التي اختارت منها هذا المقطع:

أثناء خدمتي العسكرية

صفعت (٦) مرات.

خلال عامين

والمرة السابعة حين أوشكت

أن أدخل الثلاثين

صفعني شرطي في السابعة عشرة من عمره

لأن لأنفي صارية

ولعيوني أجنحة لم تعجبه [١]

وعلى الرغم من إقرارها بأنَّ كثيرا من النصوص التي ضمها (الشعر العراقي الآن) تتطلب التوقف عندها، فإنها تشير من جهة ثانية الى أنَّ ثمة (قسمات أسلوبية) متماثلة تجمع تلك النصوص، ولعل اللجوء الى تقنية المفارقة كان الأوضح بين تلك القسمات، وقد عدت الناقدة مثل هذا الأمر مأزقا من المأزق التي تمر بها قصيدة النثر في العراق، بعد أنْ " أصبحت الوصفة الشعرية الأمثل (لصناعة) قصيدة نثر في سبعة أيام وبدون معلم هي وصفة المفارقة والنكتة السوداء "[٢]. وقد التفتت الناقدة في معرض تحليل نصوص المجموعة الى ما أسمته (ثيمة الحرب) التي وجدتها تتخذ أشكالا تعبيرية و كتابية متنوعة في قصائد شعرائها، ويمكن القول إنَّ الدكتورة بشرى أدركت

---

١) المصدر نفسه، ٢٠٦.

٢) المرأة والناقدة، ٢٠١.

– بحس نقدي سليم– أنَّ مثل هذا الأمر أدى الى مغادرة قصيدة النثر عند هؤلاء الشعراء مبدءَها الشعري القائم على المحايثة والامتلاء بالقصد الشعري الى البعد السياقي المباشر في التوظيف الدلالي[1]، و هوما يمكن أنْ يعدُّ مأخذا كبيرا على تلك النصوص.

و نستطيع القول إنَّ التعاطف الذي أبدته الناقدة مع الأشكال الشعرية الحديثة، ومنها قصيدة النثر التي دافعت عنها وعن حق شعرائها في التجريب وممارسة الكتابة بحرية تامة لم تشترط فيها الا الإبداع الحقيقي بصرف النظر عن الشكل أوالقالب الذي تصب فيه نصوصهم، لم يمنعها من اتخاذ موقف متوازن من نصوص المجموعة التي درستها، و هي من ثمَّ سعت الى تنبيه هؤلاء الشعراء الى المأزق الذي تكشف عنه نصوصهم الشعرية هذه النصوص التي وجدت الناقدة أنَّ المفارقة غلبت عليها حتى تحولت من مجرد شكل تعبيري الى موضوع للنص، و هوما يقدح في أصالة تلك النصوص، و ربما من هذا المنطلق نجدها تنصح الشعراء الشباب بأنْ يحدُّوا من اندفاعهم الوحيد نحوها (أي قصيدة النثر) و كأنها طوق النجاة لتيارات التجريب الطليعي، مؤكدة – في الوقت نفسه – إنَّ على هؤلاء الشعراء الوعي بستراتيجيتها الشعرية قبل أنْ يزاولوا كتابتها[2].

هكذا يمكن أنْ نعد الدكتورة بشرى موسى صالح من الأصوات المتوازنة في رصد قصيدة النثر، فهي من جهة لم تدعُ الى قمع الأصوات الشابة التي توجهت في السنوات الأخيرة بشكل ملحوظ الى هذه القصيدة، وابدت نوعا من التشجيع والمناصرة لهم، ولكنها من جهة ثانية تؤكد أنَّ لحاق الشاعر بركب

---

١) ينظر: المصدر نفسه: ٢٠٧.

٢) ينظر: المصدر نفسه: ٢٠١.

الإبداع لا يأتي من الشكل التعبيري الذي يقع اختياره عليه فحسب، بل هو نتاج جهد و وعي و ثقافة أصبحت ضرورة ملحة للشاعر الذي يريد لنتاجه أن يكون حديثا.

الدكتور سمير الخليل والشعر العراقي الآن، قراءة ثانية:

نستطيع القول إنَّ دراسة الدكتور سمير الخليل الموسومة (بلاغة انزياح أم حداثة لغة، دراسة في قصيدة النثر التسعينية في العراق) المنشورة في كتابه (علاقات الحضور والغياب، في شعرية النص الأدبي) هي الدراسة الجادة الثانية التي تناولت قصيدة النثر العراقية من خلال أنموذجها التسعيني. و كما هوالحال مع الدكتورة بشرى موسى صالح كان الديوان المشترك (الشعر العراقي الآن) هوميدان الدراسة التي استهلها الدكتور الخليل بالإشارة الى أنه لن يخوض في الإشكاليات التي أحاطت بهذه القصيدة، كإشكالية التعريف، والتجنيس، والشرعية، و غيرها من الإشكاليات التي لم تفارق هذه القصيدة منذ نشأتها مطلع ستينيات القرن العشرين.

وقد ألمح الدكتور الخليل أنَّ ما لقيته قصيدة النثر من رفض، واثارته من جدل بين النقاد قد يكون في صورة من صوره محصلة أو نتيجة لصراع بين الأجيال الشعرية عُرفت به الساحة الشعرية العربية والعراقية، فكل جيل من هذه الأجيال كان يدعي أنَّ شعريته هي الأصل، و ذلك في الوقت الذي تجردت فيه كلمة (جيل) من مضمونها حتى طغت دلالتها الزمنية على الدلالة الإبداعية[1].

---

١) ينظر، علاقات الحضور والغياب: ٦١-٦٢.

و ربما في هذا السياق تأتي إشارة الدكتور الخليل الى ما سمّاه (انتهاك جسد التقديم) في قراءته للمقدمة التي كتبها معدا المجموعة بوصفهما ممثلين لـ(جيل) من الشعراء يحاول أنْ يوحي بأنَّ صوته قد أُهمل عن قصد، غير أنَّ هذه الإشارة تشفع بأخرى مفادها أنَّ هذا (الإهمال) قد يكون نتيجة لقصور من هؤلاء الشعراء أنفسهم ولا سيما انهم عزفوا – في هذا الديوان – عن إصدار تعريف للشعر الذي يكتبونه و هوامر لا تغني عنه كتابة الشعر[1].

واذا كانت الدكتورة بشرى موسى صالح قد أولت عناية كبيرة لرصد و تحليل ظاهرة المفارقة في نصوص هذه المجموعة الشعرية، فإنَّ الناقد الدكتور الخليل، بعد أنْ كشف الخلل الذي وقع فيه مقدما المجموعة، توقف عند أربع ظواهر لا تقل أية منها أهمية عن تلك الظاهرة؛ واول هذه الظواهر هي عنونة النص التي يرى أنَّ النص الشعري الحديث لا يمكن تصوره بمعزل عنها، لأنَّ للعنوان شعريته التي لا يستطيع أحد الإفلات من إيحاءاتها كما نقل عن *امبرتوايكو*، وبعد عملية إحصائية يتوصل الناقد الى أنَّ ثمة نمطين للتكرار في عنوانات قصائد المجموعة، أطلق على أولهما تسمية التكرار اللفظي، ويقصد به أنْ يتكرر العنوان لفظيا داخل القصيدة وقد لجأ الى هذا النمط (٧٧٪) من شعراء المجموعة، واطلق على الثاني تسمية التكرار الإيحائي، و هويعني أنَّ العنوان لا يتكرر لفظيا بل إيحائيا، ويرى الدكتور الخليل أنَّ هذا النمط أكثر نضجا لأن فيه تغييبا للدلالة اللفظية، مما يمنح المتلقي قدرة على تأويل العنونة، و هذا يعني أنَّ النص يمثل امتدادا دلاليا للعنوان، لا كتابة موسعة له كما هوالحال في النمط الأول الذي مثَّل له بقصيدة الشاعر عباس

---

١) ينظر، علاقات الحضور والغياب:٦٢-٦٤.

اليوسفي (نحن) وفيها نجده يكرر العنوان في مقاطع القصيدة السبعة جميعها[1].

وبعد أنْ يضع يده على هذه الإشكالية، ينتقل الناقد الى ظاهرة ثانية قد تكشف هي الأخرى عن ضعف في استثمار الممكنات التي تتيحها القصيدة الحديثة ومنها قصيدة النثر التي يكتبها شعراء المجموعة، ومن هذه الممكنات ما أطلق عليه الناقد تسمية (المقومات المرئية) ويعني بها " محاولة الاستفادة من كل مساحة كتابية ضمن جسد الورقة "[2]، ويكشف الناقد أنَّ نصوص المجموعة لم تستثمر أيا من أنواع المقومات المرئية (الفراغية، والتقطيع، والتجسيم، والخطوط، والتهميش)، وقد استثنى من ذلك قصيدة جمال علي الحلاق (جنون العائلة) التي عمد الشاعر فيها الى استثمار ظاهرة التجسيم حيث تبدوالقصيدة بصورة كتابية تتوافق مع موضوعها، حتى يمكن القول إنها تؤكد دلالته صوريا، و هذا ما رصده الناقد في جملة (تخرجين من الإطار) التي خرجت عن نظام الأسطر في هذا المقطع من القصيدة الأمر الذي نتجت عنه هذه الصورة الكتابية:

دائما

تخرجين من الإطار

كلوحة

أخرى[3].

---

١) ينظر، المصدر نفسه، ٦٦-٦٩.

٢) المصدر نفسه، ٧٠.

٣) ينظر، علاقات الحضور والغياب، ٦٩-٧٠.

و تبدواشارة الناقد هنا مهمة و دقيقة، لأنَّ التقنيات التي ذكرها و نوَّه الى أنَّ الشعراء الذين درسهم لم يلتفتوا إليها، تمنح القارئ مساحة كبيرة للإسهام في إنتاج شعرية النص عبر التأويل وملء الفراغات والربط بين الأجزاء و غيرها من الفعاليات القرائية، و نحن نستطيع أنْ نلمس عند الدكتور الخليل هذا النوع من القراءة الفاعلة التي تجلّت، فضلا عن المقطع السابق، في قراءته لمقطعين آخرين من القصيدة نفسها وجد فيهما استثمارا ناجحا لظاهرة التجسيم نفسها، ولكن بطريقتين مختلفتين[1].

و ربما تكشف ثالث الظواهر التي توقف عندها الناقد عن جانب آخر من جوانب إخفاق شعراء المجموعة، و ربما محدودية تجربتهم، فقد وجد أنَّ النظام السطري، و هواحد أنظمة قصيدة النثر الكتابية، يكاد يهيمن بشكل كلي على نصوصهم، في حين انحسر الثاني (النظام الفقري) ولم يظهر الا في نص واحد، بينما غاب النظام الثالث (المركّب) عن قصائد الشعراء غيابا تاما و تؤكد ملاحظة الناقد هذه عدم استثمار الحرية الواسعة التي توفرها قصيده النثر التي تعد أنظمتها الكتابية المذكورة وسيلة من وسائل معالجة الدلالة وفق رؤية منشئ النص[2].

أما الرؤية (رؤية العالم)، فقد كانت الظاهرة الرابعة التي أضاءها الناقد في قراءته لقصائد المجموعة، وقد أكد فيها ضرورة التمييز بين رؤية الشيء و رؤياه، موضحا أنَّ الأولى تعد انعكاسا محضا ينتج عن تصوير الأشياء من حولنا، أما الثانية فتعني تصوُّر الشيء أي وضعه ضمن أفق غير محدد وَصَفَه بأنه حالة اشتهاء الشيء ضمن لا زمنية العبارة، و هذا – على حد قوله – ما

---

١) ينظر، المصدر نفسه، ٧١-٧٢.

٢) ينظر، المصدر نفسه، ٧٢-٧٧.

يقرب الشاعر من عملية الإبداع الشعري، وقد تبين للناقد أنَّ قصائد (الشعر العراقي الآن) تقف بين التصوّر والتصوير مع ميل بصورة أكبر الى الثاني و هوما يؤكد افتقار نصوص المجموعة الى رؤيتها الخاصة. ومن بين كل أنواع الرؤى التي يذكرها الدارسون (الصوفية، الثورية، الدينية، الطفولية، الاغترابية) يتبيَّن للناقد أنَّ نصوص المجموعة التي درسها تسجل اقترابا تاما من الرؤية الاغترابية، وقد علل ذلك بأنَّ هذه الرؤية أقرب ما تكون الى الفضفاضة، و ذلك- على حد قوله - مرتبط بما أصبح عليه مصطلح الاغتراب من أفق غير محدد[1].

وفي الوقت الذي نتفق مع الدكتور الخليل في أنَّ محدودية الرؤية التي تعاني منها قصائد (الشعر العراقي الآن) تكشف عن نقص كبير في تلك التجارب، فإننا لا نشك في أنَّ الملاحظات التي أبداها هو و نُقّاد أكاديميون متمرسون آخرون، ومنهم الدكتورة بشرى، حول أنموذج قصيدة النثر الذي يكتبه شعراء التسعينيات في العراق، أسهمت أسهاما فاعلا في إغناء تجارب هؤلاء الشعراء، لأنها في الوقت الذي تنبههم فيه الى أخطائهم والمنزلقات التي وقع قسم منهم فيها، تسعى الى زيادة وعيهم بخطورة المهمة الملقاة على عاتقهم إنْ أرادوا فعلا أنْ يضمنوا لنتاجهم الشعري نصيبا حقيقيا من الإبداع، و تلك كما هومعروف غاية النقد البنّاء الذي لا يحيد عن الموضوعية والاتزان فيما يكتب.

---

١) علاقات الحضور والغياب، ٧٧-٧٩.

الدكتور حاتم الصكر راصدا قصيدة النثر في اليمن:

تمثل دراسة الدكتور حاتم الصكر الموسومة (قصيدة النثر في اليمن، أصوات واجيال) رصدا مهما لتجربة ناشئة في كتابة هذه القصيدة في بلد عربي طالما عدت مع تجارب أخرى مماثلة هامشية و غير مهمة، و ذلك بعد أنْ تركزت الدراسات السابقة على تحليل هذه التجربة في بلدان عربية محددة كلبنان، و سوريا، والعراق، وفلسطين، و غيرها.

و ربما تكشف هذه الدراسة التي أفاد فيها الناقد من إقامته الطويلة في اليمن عن توسّع وامتداد في رقعة ممارسة هذا النوع من الكتابة، و ظهور أجيال شعرية تحاول أنْ تؤسس لتجاربها الخاصة، مما استدعى الوقوف عندها و تحليلها من لدن المتابعين لهذه الظاهرة، و هذا ما شرع به الدكتور الصكر الذي ذكرنا في موضع سابق من هذه الدراسة أنه كان وما يزال من الحريصين على رصد ظاهرة قصيدة النثر منذ سبعينيات القرن الماضي.

واذا كان لابد لكل جهد نقدي من مبررات وموجبات، فإنَّ الناقد المذكور يؤكد في المقدمة الطويلة التي كتبها لهذه الدراسة، بعد استعراض دقيق للإشكاليات التي رافقت قصيدة النثر، و تحليل واعٍ لما وصفها بـ(جنايات) الجيل المؤسس لها عربيا، ضرورة التنبه الى الاختلاف في تجارب الكتابة و " عدم التوقف (في قبول أو رفض قصيدة النثر) عند التجارب الأولى، فثمة أجيال شعرية متعاقبة على مدى خمسين عاما، تجدد هذه الكتابة و تسهم في تطويرها، و هي أجدر بالفحص والقراءة والنقد لاكتساب رؤاها واساليبها وموضوعاتها "[1]، مؤكدا في الوقت نفسه أنَّ الغاية من ذلك أنْ لا يتم الكلام

---

١) قصيدة النثر في اليمن: ١٤.

عن قصيدة النثر بوصفها كتلة واحدة، أو صفقة واحدة لا خصوصية فيها ولا تميز، و هوما أشار الى أنَّ عددا من الدراسات السابقة وقعت فيه[1].

وبعد دفاع متزن عن قصيدة النثر التي وصفها بأنها " ليست الشكل الوحيد الممكن للتعبير عن الراهن "[2]، وعن حق شعرائها في التجريب من منطلق أنَّ " زاوية النظر الخاصة تفرض التعبير المناسب، ويكون ثمة مكان للتعبير بالأشكال كلها تلبية وامتثالا لدواعٍ ذاتية، أو ظرفية، أو نصية "[3]، ينتقل الناقد الى (تنميط الموجات في قصيدة النثر اليمنية) منبها الى أنَّ هذه الأخيرة تهيأت لها في اليمن دورة حياة تماثل ما تهيأ لمثيلاتها في بقية البلدان العربية، فهي قد ابتدأت بالتقليد وانتهت بالتجديد الخالص على يد الجيل الشعري الجديد في هذا البلد العربي[4].

وفي سياق رصده للتحولات التي مرت بها قصيدة النثر في اليمن يشير الناقد الدكتور الصكر الى التشجيع والمؤازرة التي لقيها كتاب هذه القصيدة في اليمن بعد أنْ تحوَّلت الأصوات المتحفظة عن مواقفها القديمة باتجاه القبول المدروس والحذر ممثلا لهذه الظاهرة بموقف الناقد والشاعر الدكتور عبد العزيز المقالح الذي أطلق عليها تسمية (القصيدة الأجد) واشار الى أنها غير منقطعة عن التراث، وانَّ لها طاقة شعرية واتساع في الرؤيا قد يغني عن الوزن والموسيقى الخارجية[5]. أما عن منهجه في رصد هذه الظاهرة فقد اختار الناقد أنْ يجمع بين معيارين اثنين هما: الجيل، والفن؛ محاولا من خلال

---

١) ينظر: المصدر نفسه: ١٥.

٢) المصدر نفسه: ٢٣.

٣) المصدر نفسه: ٢٣.

٤) ينظر: قصيدة النثر في اليمن: ٢٤.

٥) ينظر: المصدر نفسه: ٢٦-٣٠.

ذلك متابعة التسلسل الزمني والعمري لكتابة قصيدة النثر في اليمن، و تفحّص الخصائص الفنية والمزايا، أوالقوانين الخاصة بكل نص، وقد حاول الناقد أن يستوفي المعيار الأول الذي اختاره عبر الحديث المطوّل عن أجيال و (موجات) شعراء هذه القصيدة في اليمن بدءاً بالموجة الأولى التي أنتجت ما سمّاه نصوص الإرهاص والتأسيس، ومرورا بالموجة الثانية التي مثّل لها بعدد من شعراء جيل السبعينيات الذي رأى سمات التبلور والنضج تظهر في نتاجه، ثمّ الموجة الثالثة التي أطلق عليها تسمية نصوص المغايرة والانعطاف عقائديا الى قصيدة النثر[1].

و تبدو عناية الناقد واضحة بقصائد الجيل التسعيني من شعراء هذه القصيدة الذين وجدهم " يتمثلون كل بطريقته، و درجة كفاءته وخزينه اللغوي والثقافي، و حدود رؤيته، منجزات قصيدة النثر العربية والعالمية ... ويجربون إمكاناتها والمتاح من آلياتها لرصد ما حولهم..."[2]، ويبدولنا حديثه عن تجربة هذا الجيل من الشعراء في اليمن غير منفصل عن حديث غيره من النقاد الذين توقفوا عند تجارب أخرى مماثلة في أكثر من بلد عربي[*]، وقد يؤكد هذا الأمر وجود نوع من التوافق بين أصوات نقدية متعددة على تجربة تسعينية لافتة للنظر في تلك البلدان مما قد يستدعي ظهور دراسات تستوعب هذه التجارب مجتمعة بغية الكشف عن اتجاهاتها العامة، ومدى تقاربها أو تباينها، فضلا عن المؤثرات التي أسهمت في تشكّلها.

---

١) ينظر:المصدر نفسه: ٣٢-٧٠.

٢) المصدر نفسه: ٧٢.

*) كنا قد توقفنا عند رؤية ثلاثة من النقاد العراقيين عند تجربة التسعينيين في العراق، و نشير أيضا الى إلى ما ذكره الدكتور عز الدين المناصرة من تجربة تسعينية في كتابة القصيدة تجاوزت المركز (لبنان- فلسطين- سوريا- العراق) لتمتد الى بلدان أخرى (مصر- الخليج الربي- المغرب العربي). ينظر: إشكاليات قصيدة النثر: ٩١-٩٢.

أما المعيار الثاني الذي ألزم المؤلف نفسه به، و هوالمعيار الفني، فنستطيع القول إنّه تجلّى في الفصل الذي عنونه بـ (رؤى و تحليلات) وفيه درس خمسة أصوات شعرية تمثل تجارب متنوعة لقصيدة النثر اليمنية، أولها تجربة الشاعر علي المقري الذي توقف عند ديوانيه (ترميمات) و (يحدث في النسيان)، منبها الى أنّ قصيدة هذا الشاعر، على الرغم من مسحة البساطة التي تطبع لغتها، فهي تبقى عصية على أنْ تعطي (معنى) محددا فهي تراوغ قارئها و توقعه في (شراكها وفخاخها) من خلال إغراقه في (الدلالات) المتباينة للدال الشعري الواحد[1]. غير أنّ كلام الناقد هذا يكاد يكون نظريا ومجردا، ولا سيما إذا ما عدنا الى النصوص التي استشهد بها في دراسته، ومنها هذا النص:

هكذا جاءوا

قطعونا من شجرة ابن رشد

و نفونا الى أرض الدخان

لم يتركونا نقرأ عاداتنا

أو نتحاور في الزحام

فالناقد لم يجهد نفسه في بحث (دلالات) هذا النص، واكتفى بإشارة موجزة الى أنه لا يقترب من محترف الرسام اليمني(موضوع القصيدة) هاشم علي بقدر ما هوقراءة حدسية لعوالم جماعية يزج فيها الشاعر بنفسه ضمن (جماعة) مقموعة، حتى استحال هذا الرسام - الذي أصبح موضوعا لعدد من قصائد شعراء يمنيين آخرين - رمزا للهموم والهواجس والأحلام العصية

---

١) ينظر: قصيدة النثر في اليمن:٨٦.

عند هذه (الجماعة) المقموعة[1]. ف (الدلالات) التي أشار إليها الناقد تكاد تكون مباشرة لأنَّ النص يكشف عنها بسهولة ومن دون أي عناء، ولا سيما إذا ما أخذنا عنوانه بنظر الاعتبار، و ربما أصاب الناقد جانبا من التوفيق لو هواعلمنا بالآلية التي تراوغ فيها مثل هذه النصوص القارئ و (توقعه في شراكها وفخاخها) حتى نطمئن الى الحكم الذي توصل هواليه.

أما التجربة الثانية التي حاول الناقد إضاءتها، فهي تجربة الشاعر محمد حسن هيثم في ديوانه الموسوم (استدراكات الحفلة) الذي تضمن فضلا عن قصائد النثر قصائد أخرى موزونة، وقد ذكر الناقد أنَّ الإستراتيجية التي تقوم عليها قصائد الشاعر تتمثل في الانطلاق من (فكرة) هي تنوع لمضمون شعري، منبها الى أنَّه – أي الشاعر – لا يبدأ من اللغة و كمائنها و حيلها وبلاغاتها، فاللغة عنده تالية للفكرة أوالثيمة التي تتأسس عليها القصيدة، و تمثيلا لهذه الظاهرة يختار الناقد من الديوان قصيدة عنوانها (تمويه)، وفيها يعاين الشاعر بضمير المتكلم بلوغه الأربعين من العمر:

إنها الأربعون

أولى الكبوات

إنها الأربعون

كيف أمرُ؟[2]

وقد وجد الناقد أنَّ هذه القصيدة تكشف عن آليات عمل محمد حسين هيثم الشعرية، ومنها لجوئه الى التكرار كما في جملة (إنها الأربعون) التي رآها

---

١) ينظر: قصيدة النثر في اليمن: ٨٦.

٢) ينظر: المصدر نفسه: ٩٠-٩١.

تخلق إيقاعا يوحي بالانتظام ويخدم نموالنص الذي أنهاه الشاعر باقتراح حلٌ وصفه الدكتور الصكر بالطريف :

سأموّهني

و سأردم

الأربعين:

بطيش قليل

وبحذاقة فنية

ولن أعدَّ أبداً[1].

وبعد عرض تجربة هذا الشاعر ينتقل الدكتور الصكر الى تجارب أخرى لشعراء آخرين، منها تجربة الشاعر محمد الشيباني في ديوانيه (تكييف الخطأ) و (اوسع من شارع – أضيق من جينز)، وعبد الله القاضي الذي أكَّد الناقد أنه لم يُعطَ و شعره ما يستحقان من لدن النقاد، واخيرا محمد اللوزي في ديوانه (الشباك تهتز- العنكبوت يبتهج)، ولعلنا نستطيع القول إنَّ الناقد أظهر – على الرغم من روح المجاملة التي بدت واضحة في ثنايا تحليله لقصائد هؤلاء الشعراء – قدرا كبيرا من الحرفة والتمرُّس في محاورة النصوص التي استشهد بها، و حسبنا أنْ نستدل على هذا بقراءته لقصيدة (أعميان) للشاعر محمد اللوزي التي استطاع من خلالها كشف الطريقة التي تخادع بها قصيدة النثر قارئها من خلال بنيتها التي تبدولأول وهلة مجانية و

---

١) ينظر: قصيدة النثر في اليمن: ٩١.

تسودها الفوضى والعلاقات غير المقبولة، في حين أنها تنماز بانضباطها الشديد والمحكم الذي لا يستطيع إدراكه الا قارئ متمرس[1].

لقد استطاع الدكتور الصكر في كتابه المذكور أنْ يرسم لنا ملامح تجربة كتابة قصيدة النثر في اليمن، وانْ يُبيِّن خصوصيتها التي تجسدت في تجارب فردية متعددة حاول أنْ يتلمس خصائص كل منها، وانْ يوضح العلاقة بينها وبين تجارب أخرى في بلدان عربية سبق شعراؤها نظراءهم اليمنيين في التوجه الى قصيدة النثر.

الدكتور سلمان كاصد راصدا تجربة عربية ناشئة ثانية:

في مسعى قد يكون مماثلا لمسعى الدكتور الصكر، يشرع ناقد عراقي آخر هوالدكتور سلمان كاصد بدراسة تجربة كتابة قصيدة النثر في بلد عربي آخر هوالإمارات العربية المتحدة، و ذلك في كتابه الموسوم (قصيدة النثر، دراسة تفكيكية بنيوية في الشعر الإماراتي الحديث) الذي تحدث في مقدمته عن ظهور جيل من الشعراء الشباب شكَّل – برأيه – معطى جديدا بفعل انفتاح رؤاه على قوانين الشعر الحديث حتى أصبح من الضروري رصد تصوراته عبر اكتناه المعاني العميقة لتلك النصوص الشعرية التي وجدها لا تقل أهمية عن الشعر العربي الحديث في بقية البلدان العربية من حيث البنيات الحكائية، والوظائف الانفعالية، والمكونات الأسلوبية، و حداثة التشكُّل البنائي[2].

واذا كان عنوان هذه الدراسة التي جمعت قراءات نقدية متتالية لاثنتي عشرة مجموعة شعرية يُثير تساؤلا مشروعا عن الجمع بين منهجين متضادين

---

١) ينظر، المصدر نفسه، ١١٢-١١٣.

٢) ينظر، قصيدة النثر، دراسة تفكيكية بنيوية في الشعر الإماراتي الحديث، ٥-٦.

يقول أولهما (التفكيكية) بانفتاح النص ، ويقول ثانيهما(البنيوية) بانغلاقه ، فإنَّ الناقد قد برّر هذا التوجُه بالقول: " ارتأينا أنْ نجترح مفهوم المؤثر النصي الذي يرشح المنهج والذي يكشف عن مكونات القصيدة أي أنَّ القصيدة هي التي تفرض منهجها النقدي الذي يعالجها، لذا كان تعدد المفاهيم بين التفكيكية والبنيوية طريقا نعتقده فاعلا في سبر أغوار تلك القصيدة التي تحاول آليات هذين المنهجي (كذا) أنْ تصل إليها لتكشف عن بناها العميقة..."[1]، و نرى أنَّ هذا التوجه قد يكون مقنعا لوانَّ صاحبه عمد الى المنهج التفكيكي في دراسة مجموعات شعرية معينة من التي وقع عليه اختيارها في الكتاب، والى المنهج البنيوي في دراسة مجموعات أخرى ، و ذلك بحسب ما تفرضه عليه نصوص هذه المجموعات، أوبحسب قناعته حول المنهج الأصلح، ولكن المؤسف في الأمر أننا نراه يحاول الاستعانة بآليات المنهجين في دراسة مجموعة واحدة، و ربما قصيدة واحدة، في محاولة (توفيقية) غير مقبولة مطلقا، و حسبنا لإيضاح ذلك أنْ نشير الى دراسته لمجموعة الشاعر ثاني السويدي (الأشياء تمر)، و هي أولى المجموعات الشعرية التي توقف عندها، فهوبعد أنْ ألمح إلى المنهج الذي اختاره لدراسة النصوص الشعرية من خلال الحديث عن (التفكيكيين) وانفتاح النص عندهم على تأويلات متلاحقة للمعنى تحدد " على أساس طبيعة القراءة لا على أساس ما يقوله النص "[2]، يعود فيؤكد أنه لا يريد القيام بقراءة حرة خالية من التوجه المقصود، وانَّ مهمته تتمثل بالكشف عن (القصديات) التي استحوذت على فعل المرسَلة (القصيدة)، مما يعني أنه

١) المصدر نفسه، ١٠.

٢) قصيدة النثر، دراسة تفكيكية بنيوية في الشعر الإماراتي الحديث، ١٢.

يستعين بآليات المنهج البنيوي لا التفكيكي، ويتأكد هذا الأمر في حديثه عن مجموعة من الثنائيات، والتوازيات التي يقول إنها حكمت قصائد المجموعة[1].

وبصرف النظر عن هذه الإشكالية التي تُسجل على الناقد، نستطيع القول إنه قدَّم في الكتاب جهدا نقديا متميزا استطاع من خلاله أنْ يكشف عبر تحليل النصوص الشعرية التي قرأها تفاصيل وملامح مهمة لتجربة كتابة قصيدة النثر في الأمارات، فضلا عن عرضه لأبعادها بأسلوب شيّق و ذكي تجلى في أكثر من موضع من الدراسة التي توقف فيها على ظواهر مهمة لمسها في تجربة كتابة قصيدة النثر عند شعراء الإمارات، بإمكاننا أنْ نحصي من هذه الظواهر:

١- ظاهرة البياض/ الحذف التي أشار الى أنها " تلعب دورا فاعلا في مكونات قصائدهم التي تتطلب من القارئ/ المتلقي إعمال الذهن من أجل استشراف العوالم المحذوفة التي وصفت بالبياض.. و كانْ البياض (إقصاء الكتابة «السواد») يلعب دورا كبيرا في إزاحة المعنى من أجل إنتاجه من قبل القارئ "[2]، وقد كانت من أنصع الأمثلة على هذه الظاهرة مجموعة الشاعر أحمد راشد ثاني (حافة الغرف) التي ذكر الناقد أنها تقوم على (بنيتي الفراغ والامتلاء) منبها في الوقت نفسه على غرابة لغتها التي وجدها تنطوي على أفعال لا فواعل لها، وعلى جمل غير مكتملة المعنى، وعلى فراغات لا نهاية لحواشيها[3].

---

١) ينظر: المصدر نفسه: ١٣.

٢) المصدر نفسه: ٦ (المقدمة).

٣) ينظر: المصدر نفسه: ٧٠-٧١.

٢- النزوع السردي الواضح عند غالبية الشعراء مما حدا بالناقد أنْ يجزم بأنَّ القصيدة التي يكتبها شعراء الإمارات الشباب هي فعل سردي، مؤكدا أنَّ هؤلاء الشعراء عمدوا الى اجتراح سرود مختلفة، وقد نتج عن ذلك اختلاف تجاربهم في الكتابة[١]. ولعل من أوضح النماذج التي توقف عنها الناقد لبيان هذه الظاهرة مجموعة الشاعر سعد جمعة (الراقص)، ومجموعة الشاعر عبد العزيز جاسم (لا لزوم لي)، حيث درس بنية الحكاية عند الأول، و هيكلية السرد عند الثاني[٢].

٣- التجارب النسائية في كتابة قصيدة النثر وقد سلّط الناقد الضوء على عدد منها (ميسون صقر، نجوم الغانم، الهنوف محمد)، وقد كشفت قراءته لاثنتين من تلك التجارب عن خصوصية التجربة النسوية، ولا سيما عند الهنوف محمد التي وجدها " تؤلف في الخطاب النسوي صوتا متفردا "[٣]، وقد كانت أبرز ملامح هذا الخطاب –برأيه – تتمثل في إقامة اللاتصالح مع جماعة الذكور، وقد رأى الناقد أنَّ هذا الأمر تحقق في النص التالي عبر تكرار الأفعال الخمسة الموجهة الى جماعة الذكور:

يمشون على موائد الألوان
يشعلون المسافة عبر تنفسي
ينبتون ازدواجية خضراء
فضاءات الفقر والطفولة:
أصدقاء أنيقون مرتبون/ مهذبون
يؤطرون الفضاء بأكاليل مبكرة

---

١) ينظر: قصيدة النثر، دراسة تفكيكية بنيوية في الشعر الاماراتي الحديث: ٧ (المقدمة).

٢) ينظر: المصدر نفسه: ٢١-٢٤، ٨٥- ٩٨.

٣) المصدر نفسه: ٨٤.

يجلسون كأباطرة متعالين

يشربون القهوة والشعر معا[1].

وفضلا عن هذه الظواهر العامة، يتوقف الناقد عند ظواهر أخرى فردية تحكّمت في نتاج عدد من الشعراء الذين درسهم، ومن هذه الظواهر ما أطلق عليه تسمية التحاذي أوالتجاور في النصوص عند الشاعرة المذكورة، وقد وجد أنَّ هذه الظاهرة تتحدد على مستوى الشكل في الانتقال من التفصيل الى الخلاصة، أوالانتقال باتجاه معاكس من الخلاصة الى التفصيل، أما على المستوى الموضوعاتي، فقد ذكر أنها تتحدد في هيمنة عنصر معين على المجموعة الشعرية، وقد تمثل هذا العنصر عند الشاعرة بما سمّاه محاولة سحب مأزق التاريخ باتجاه المأزق الشخصي لامرأة معاصرة[2].

ومن الظواهر الفردية الأخرى التي رصدها الناقد، ظاهرة القصيدة القناع عند عارف الخاجة[3]، و جنائزية الخطاب عند الشاعرة نجوم الغانم[4]، و غيرهما من الظواهر التي وجد أنَّ كل واحد من الشعراء الذين درسهم يكاد ينفرد بواحدة منها، حتى يمكن القول أنّه عدَّ كلا من الشعراء الذين درسهم ظاهرة بحد ذاته، لها خصوصيتها، مع تأكيده في الوقت نفسه - على خصوصية التجربة الكلية لشعراء الإمارات في كتابة قصيدة النثر، هذه التجربة التي تستمد ملامحها من مجموع التجارب الفردية التي أضاءها الناقد.

---

١) المصدر نفسه، ٧٩-٨٠.

٢) ينظر، قصيدة النثر، دراسة تفكيكية بنيوية في الشعر الإماراتي الحديث، ٧٤.

٣) ينظر، المصدر نفسه، ١٤٧، وما بعدها.

٤) ينظر، المصدر نفسه، ١١١- ١٢٢.

واخيرا لا بد لنا من الإقرار بأنَّ الكتاب يمثل إضاءة حقيقية لتجربة شعراء الإمارات في كتابة قصيدة النثر، فهي تعرِّفنا بالاتجاهات المتعددة التي سلكوها في كتاباتهم الشعرية انطلاقا من تباين نظرتهم الى العالم واختلاف رؤاهم التي كثيرا ما كانت تدفعهم الى التلاعب في إظهار المعنى كي يفسحوا مجالا للمتلقي في تصوره و ربما إنتاجه، الأمر الذي نتج عنه أنْ يتحول النقد من شارح للنص الى قارئ مختلف يبحث في البنى العميقة له، و هوعين ما أكده الناقد في مقدمة الكتاب، و حاول أنْ يلزم نفسه به في قراءاته للمجموعات الشعرية الثلاثة عشر التي وقع اختياره عليها [1]

---

١) ينظر: المصدر نفسه، ٧.

المبحث الثاني
قراءة تجربة شاعر واحد

أولا: التجربة الكلية (مجموعة نصوص):

الدكتور عبد الإله الصائغ: دلالة المكان في شعر أمين أسبر:

في مسعى من الدكتور عبد الإله الصائغ لكشف دلالة المكان في قصيدة النثر، يقع اختياره على تجربة الشاعر السوري أمين أسبر في ديوانه الموسوم (بياض اليقين) ليكون أنموذجا وميدانا لدراسةٍ ذكر فيها أنه سيحاول " إقصاء كل ما هوخارج النص "[1]، مؤكدا أنَّ توجهه هذا إنما يقوم على فهم حقيقي لمقولة (موت المؤلف) التي عدها دعوة للتخفيف من أعباء الهوامش والإحالات، لا غلقا للنفق المعتم في وجه محلل النص[2]، و جدير بالذكر أنَّ عناية الدكتور الصائغ بدراسة المكان والزمان في الشعر لم تكن وليدة دراسته لديوان الشاعر أمين أسبر، بل نستطيع القول إنها تعود الى توجُّه اختاره الناقد منذ صدور دراسته حول الزمن في الشعر الجاهلي[3]، والمكان عنده " ليس الجغرافية الصماء، إنه على نحو راسخ المكان الأدبي الذي تتراءى من خلاله التجربة الشعرية والعناصر العاطفية والموقف الوجودي من الواقع والتوقع "[4].

---

١) دلالة المكان في قصيدة النثر، ٢٧.

٢) نفسه، الصفحة نفسها.

٣) الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، د. عبد الإله الصائغ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢.

٤) دلالة المكان في قصيدة النثر، ٤٤.

و تمهيدا لدراسة (نصوص بياض اليقين) يتوقف الناقد عند إشكاليات ثلاث رأى من الضروري مناقشتها قبل تحليل النصوص الشعرية، و هذه الإشكاليات هي التجنيس، والشعرية، والإيقاع، وقد انتهى من هذا التمهيد الى القول بشعرية قصيدة النثر واحقية انتمائها الى الشعر، اما (بياض اليقين) فقد عرض الناقد اختلاف عدد من الدارسين حول مسألة تجنيسها، موضحا أنَّ منهم من عدها من الشعر الحر، ومنهم من عدها نوعا شعريا وسطا يقع بين شعر التفعيلة الحديث وقصيدة النثر، ومنهم من عدها شعرا محضا بصرف النظر عن شكله حرا كان أم نثرا أم بين بين. أما هوفقد ذهب الى أنَّ " نصوص (بياض اليقين) هي أفانين من قصائد النثر "[1]. و ربما ينبغي لنا القول إنَّ الناقد الذي كان موفقا في عرض آراء النقاد المذكورين حول تجنيس هذه المجموعة الشعرية، لم يكن مقنعا في الرأي الذي ذهب اليه هو، لأنه لم يجهد نفسه من أجل الوصول اليه، ولم يسرد الحجج التي دعته الى تبنيه، وقد كان الأجدر به، والمسألة خلافية كما أوضح هو نفسه، أنْ يبحث في الخصائص النصية والمزايا التي تدعم الرأي الذي انتهى اليه، لا أنْ يبدو كالمدافع عن مصطلح (قصيدة النثر) وعن ضرورة تقبله فقط، لأنَّ القضية التي هوبصددها ليست متعلقة بقبول المصطلح أو رفضه، بل هي قضية تجنيس، ويكفي لكي نستدل على ما نقول أنَّ عددا من الذين استشهد بآرائهم حول تجنيس (بياض اليقين) كالدكتور الصكر، والدكتور المقالح لم يكن موقفهم سلبيا أو رافضا لمصطلح قصيدة النثر بقدر ما كان اعتراضا على توصيف هذه المجموعة الشعرية بأنها قصائد نثر، ومن ثم يتضح لنا أنَّ قوله " والعرب تقول لا مشاحة في المصطلح، مما يسوغ لنا تبني مصطلح قصيدة النثر، مع إقرارنا بعدم استقامة المصطلح و روح اللغة! ولكنها القوة الضاغطة للمصطلح، وبهذا

---

١) ينظر: دلالة المكان في قصيدة النثر: ١٤-١٧.

الكيف تكون نصوص (بياض اليقين) أفانين من قصائد النثر "[1] لا يمكن أنْ يعد ذا قيمة إذا ما أخذنا بنظر الاعتبار أنه جاء في سياق الرد على الناقدين المذكورين.

واذا كانت مسألة الإيقاع في قصيدة النثر هي الشغل الشاغل لدى العديد من دارسيها، فإن الدكتور الصائغ يبدو حريصا هوالآخر على إثبات إيقاع (بياض اليقين) الذي وصفه بأنه (إيقاع بصري) يقوم على مسالك متعددة كالتكرار، والاجتهاد في طول الشطر الشعري، و تصاقب مخارج الحروف، والاستهلال و غيرها[2]. وفي الوقت الذي نؤكد فيه أنَّ مقومات هذا (الايقاع البصري) لم تلقَ إجماعا وقبولا حتى عند المتعاطفين مع قصيدة النثر الذين اكتفى قسم منهم بعدها (مقومات مرئية) تسهم في إغناء التجربة الشعرية كما مر بنا من قبل[3]، فإننا لا نستطيع أنْ نفهم المبرر الذي دعا الدكتور الصائغ الى عد الإيقاعات التلقائية (السمعية) التي رصدها في (بياض اليقين) من مقومات هذا الايقاع البصري، ولعل الأمثلة المتعددة التي استشهد بها (أميرة بحرية/ مفاعلن مستفعلن)، (يسموعلى الأرقامِ/ مستفعلن مفعولن)، (من التفكير والرسمِ/ مفاعيلن مفاعيلن...) تثبت لنا بما لا يقبل اللبس أنَّ هذا النوع من الايقاع إنما يدرك بالأذن لا بالعين و هومن ثمَّ لا يمكن أنْ يكون بصريا كما زعم هو[4].

وفي قراءته لنصوص المجموعة الشعرية، يحاول الناقد أولا تلمس حساسية المكان فيها، لافتا النظر في مستهل هذه المحاولة الى عناية الدراسات النقدية

---

١) المصدر نفسه: ١٧-١٨.

٢) ينظر: المصدر نفسه: ١٩-٢٦.

٣) ينظر: علاقات الحضور والغياب: ٦٩-٧٣.

٤) ينظر: دلالة المكان في قصيدة النثر: ٢٥-٣٦.

والفلسفية الحديثة بعنصر المكان في الأدب، و هنا تأتي إشارته الى أطروحة الفرنسي *جاستون باشلار* (جماليات المكان) التي يرى أنها " قامت على فكرة (أنَّ الحدوس نافعة جدا فهي تفيد في هدم نفسها) مستثمرة التحليلات السايكولوجية للنار والماء والأحلام والهواء والنوم والأرض والسكون واللغة "[1]، وقد وجدنا أنَّ هذه الفكرة أخذت طريقها الى دراسة الناقد الذي شرع ببحث (الدلالي والجمالي) في نصوص البياض، ومن ثم نجده محللا جماليات المكان في هذه القصيدة على النحو الذي سيأتي:

العازف

البهي الطلعة

يدور

بالقيثارة

واللحن،

على مضارب القبائل

قصّت فاطمة،

شعرها الخرنوبي الطويل

و صبغت عائشة

شالها العتيق الملون،

بلون كبياض اليقين.

والكحل الصخري على أهداب مريم

---

١) المصدر نفسه، ٢٨.

صمت حاد

يهزأ بتوقف الزمن[1].

يرصد الناقد المكان الجمالي في هذا النص من خلال صورتين مكانيتين وصفهما بأنهما طويلتان ومتحركتان؛ واولى هاتين الصورتين ترتبط أو تتماهى – على حد قوله – مع صورة شعراء الطرب دور (التروبادور)[*] مشيرا الى أنَّ الشاعر استنهض المكان المذكور بصوت امتد بدورانه الى زمن القبيلة. أما الصورة الثانية، فهي الصورة التي يرى أنها اتخذت النص مكانا نزلت فيه ثلاثة رموز نسائية اكتوت بضيق المكان (فاطمة، عائشة، مريم)، وامعانا في التأويل يعلن الناقد أنه إزاء حلمين يمتلكان النص؛ أولهما هوالبوح أوالهتك (حتى لا تتبلد ذاكرة المكان)، و ثانيهما هوايصال البوح الى ذائقة المتلقي لإبعاده عما سمّاها (قراءة عوراء تقليدية لنص التاريخ)، و هكذا تغدوفاطمة المقهورة منتصرة بموتها على الموت في مكان القهر، وعائشة الحزينة مغتبطة بيقينها في لا مكان المكان، ومريم المتهمة بعذريتها مؤنقة بميلادها في المكان الجديد[2].

وبعد أنْ ينتهي الناقد من بيان حساسية المكان، ينتقل الى كشف آلية التعامل معه في قصائد الشاعر، ويذكر من هذه الآليات المجاز والرمز، والمرجعية المشتركة، بين النص ومتلقيه، وفضلا عما ذُكر نجده ينبه الى

---

١) دلالة المكان في قصيدة النثر: ٤١.

*) التروبادور: مجموعة من شعراء الغزل الجوالين ظهروا في اسبانيا و عدد من البلدان الأوربية كانوا يترنمون بأشعارهم تحت شرفات المنازل، ويرى بعض الدارسين أنّ شعر (التروبادور) نشأ بتأثير الموشح الأندلسي و شعر الغزل العربي، ويشير دارسون آخرون الى أنّ كلمة (تروبادور) ذات أصل عربي هو (الطرب دور). ينظر: الأدب المقارن، مشكلات وافاق، د. عبدة عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩م: ١٦، ٣٥.

٢) ينظر: دلالة المكان في قصيدة النثر: ٤١-٤٢.

استثمار قصائد الديوان لشحنات حروف الجر التي وجدها " تتقاسم فضاءات المكان دون أنْ تتنكر لوظائفها مهما التبست و تعددت "[1]، وفيما يتعلق باستحضار المكان يشير الناقد – مستعينا بتحليل مطول لإحدى قصائد الديوان - الى مجموعة من الوسائل التي انتهجها الشاعر، ومنها الصورة التي تقوم على تراسل الحواس (المركب معطّر بصهيل الخيول)، ومنها التناص الذي وجده يأخذ صورا متعددة تتراوح بين الشعري (يائية مالك بن الريب) والتاريخي (إحراق طارق بن زياد للسفن)، ومنها البوح الصوفي[2].

وفي سياق بحثه صور المكان في قصائد المجموعة الشعرية، نجد الناقد يقترح مصطلح (صور المطاولة المكانية) للتعبير عن إحدى الظواهر التي لمسها في المجموعة، و هذه الظاهرة تتمثل في " تنامي الصورة من خلال عدة نصوص كما لو كانت الصورة بطلا في رواية "[3]، و تمثيلا لهذه الظاهرة نجده يذكر اسم (بهية) البنت الصعيدية التي أرادها الشاعر أحمد فؤاد نجم أنْ تكون معادلا لمصر كما يتضح في بيتين اقتبسهما من الشاعر، وبعد أنْ يتتبع الناقد صورها التي بدت عليها في عدد من قصائد الديوان، ويرصد انتقالاتها من نص الى آخر، ينتهي إلى " أنَّ بهية طلعت من مكانها في الصعيد، و دخلت نص أحمد فؤاد نجم، ثم خرجت من النص المكان الثاني، لتظهر في نصوص (بياض اليقين) مزدحمة بدلالات جديدة، تتجاوز مصر المكان، الى الأمكنة العربية كافة، و تتجاوز الزمان الذي تشكلت فيه ضمن وهلتها الأولى، باتجاه كل الزمان العربي: الماضي والماثل والقادم "[4]. وفضلا عن (بهية)يستشف الناقد

---

١) المصدر نفسه: ٤٦. وينظر تمثيله لهذه الظاهرة بقصيدة (أجر عناني الى الماء معكم) في الصفحة التي تتلوها.

٢) ينظر: المصدر نفسه: ٥١-٦٥.

٣) المصدر نفسه: ٦٨.

٤) دلالة المكان في قصيدة النثر: ٧١-٧٢.

ملامح مكانية في أسماء عديدة وظفها الشاعر في نصوصه، منها أسماء لأشخاص (أنبياء، قديسون، أئمة، قادة...)، واسماء لأماكن يرى أنَّ الشاعر غيَّب بعدها الجغرافي بغية التأسيس لبعدها الجمالي في النصوص الشعرية، ومن هذه الأماكن الكوفة، والقدس، وبغداد، و دمشق، و غيرها[1].

وينتقل الدكتور الصائغ في الجزء الأخير من دراسته الى تقصّي الصورة الفنية في الديوان بوصفها " بؤرة جمالية كبرى، تشدُّ أجزاء متخيل النص الى بعضها "[2]، وفي هذا السياق نجده يتحدث عمَّا أسماها (الصورة المُونقة) التي ذكر أنها تمثل أهم المداخل الى شعرية النص، من منطلق أنَّ " الشعر الجميل إنما هو شعر صورة جميلة، وليست الصورة مرة أخرى الصورة المثلية أوالإيقونية، وانما هي الصورة الجمالية التي تتألق بأنحائها لإضاءة النص، واستثمار طاقاته لإيصال الحقيقة الشعرية من المنتج الى المستهلك "[3]، ولبيان أبعاد هذه الصورة يورد الناقد في دراسته اقتباسات متعددة من قصائد الديوان، وقد ترك هذه الاقتباسات تواجه القارئ بصورة مباشرة من دون أنْ يتدخل هوبتحليل أو حتى تعليق موجز عليها سوى إشارة ختامية أكد فيها أنَّ تلك الصور (مونقة بالحركة) التي شملت الأمكنة والأسماء والدلالات[4]. وعلى الرغم من هذا الإيجاز تبقى دراسة الدكتور الصائغ لشعر أمين أسبر من الدراسات التي تُشعر قارئها بمتعة اكتشاف الأسرار الجمالية التي يقوم عليها النص الشعري الحديث، فقد استطاع الناقد من خلال متابعته وملاحظاته الدقيقة أنْ يرصد الأبعاد الجمالية للمكان في النصوص التي

---

١) ينظر، المصدر نفسه، ٧٢-٧٥.

٢) المصدر نفسه، ٨٢.

٣) المصدر نفسه، ٨٢-٨٣.

٤) ينظر، المصدر نفسه،٨٣-٩٣.

درسها حتى غدا المكان ممتزجا بصور متعددة للوطن، والناس، والأهل، والأعداء، والأحلام، والخيبات، وقد جاء هذا كله بأسلوب شيق و رصين قد لا نجده عند غيره من النقاد.

الحيدري باحثا البناء الفني في قصيدة الماغوط:

في دراسة أكاديمية لنيل درجة الدكتوراه، يتجه الباحث خيري الحيدري الى تحليل البناء الفني لقصيدة الماغوط النثرية، و نستطيع القول إنَّ هذه الأطروحة جاءت لتؤكد العناية الكبيرة التي لَقيها نتاج الماغوط الشعري على الرغم من الاعتراض الذي يُبديه قسم من النقاد على تصنيف القصائد التي كتبها هذا الشاعر ضمن قصائد النثر، ولعلنا من هذا المنطلق نلمس قصورا واضحا من الباحث الذي لم يتوقف عند هذه القضية على الرغم من كونها ملحة واساسية – بحسب تقديرنا – لتهيئة الأرضية المناسبة لشروعه بالبحث في شعر الماغوط.

وفضلا عن تجاوز الباحث الإشكاليات التجنيسية التي أثارتها نصوص الماغوط، فإننا نجده في التمهيد الذي كتبه لأطروحته يُبسِّط الموضوع بصورة غير دقيقة من خلال الإشارة الى نمطين أو شكلين رئيسين للقصيدة العربية، أولاهما القصيدة الموزونة، و هي عنده تشمل القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة (الشعر الحر)، و ثانيتهما القصيدة غير الموزونة، و تشمل الشعر المنثور وقصيدة النثر، ومما يلاحظ في هذا السياق أنَّ الباحث تجاهل في تمهيده هذا الحديث عن إشكالية التفريق بين قصيدة النثر والشعر الحر free verse التي ما زالت تطرح الى اليوم من لدن النقاد، بل هولم يذكر شيئا عن الأخير ولم يبين لنا موقفه منه سوى إشارته الى أنَّ مفهومه الغربي يختلف عن مفهوم

شعر التفعيلة الذي سمي هوالآخر شعرا حرا[1]. و هكذا يبدولنا أنه يتغافل عن تبنِّي عدد من النقاد والأدباء العرب لمصطلح الشعر الحر بمفهوم يقترب كثيرا من المفهوم الغربي، و هوما كنا قد ذكرنا أنَّ نازك الملائكة اعترضت عليه من قبل.

ولعل الأمر الذي يتضح في هذا التمهيد أنَّ كاتبه بدا منحازا الى قصيدة النثر التي زعم أنها ستبقى " الخيار الأمثل للتعبير الأدبي "[2] وقد ظهر ذلك – أيضا – من خلال محاولته التقليل من مكانة القصيدة العمودية التي وصفها بأنها تقيِّد الشاعر بنظامها العروضي الصارم الذي يحكم القصيدة من أولها الى آخرها، ومثل هذا الأمر نجده في حديثه عن قصيدة التفعيلة التي لم تحقق للشاعر – على حد قوله – سوى حرية نسبية، فهي تقوم على " نظام معدّل عن الأصل؛ بمعنى آخر انه نظام متطور عن الشعر العمودي "[3]. موقف الحيدري إذن ينطلق من نظرة قاصرة تعدّ الوزن قيدا في القصيدة، لا مكونا من مكونات بنائها الفني، و هومن ثم يعلن عن انحيازه لقصيدة النثر لأنها تحررت من هذا (القيد)، ولعلنا نستطيع أنْ نؤكد أنَّ هذه النظرة لا تقل في سلبيتها وقصورها عن نظرة المتعصبين للشعر العمودي الذين يرون في الوزن فضيلة الشعر الكبرى التي لا يصح الاستغناء عنها.

و كما هوالحال عند أنصار قصيدة النثر الذين كثيرا ما تحدثوا عن توفّر هذه القصيدة على إيقاعها الخاص من دون أنْ يذكروا لنا ضوابط معينة لتحديده أو تلمسه، فإننا نجد الباحث الحيدري يعنى عناية فائقة بهذا

---

١) ينظر: البناء الفني في قصيدة محمد الماغوط النثرية (أطروحة دكتوراه): ٥-١٥.

٢) البناء الفني في قصيدة محمد الماغوط النثرية: ٢٤.

٣) المصدر نفسه: ١١.

الجانب حتى أنه خصص فصلا كاملا من فصول أطروحته الاثنين، أي ما يعادل نصفها، لدراسة الإيقاع في قصيدة الماغوط، فهويؤمن بأنّ " أكبر مشكلة وضعت أمام قصيدة النثر هي مشكلة الإيقاع "[1] ومما يلاحظ في هذا الفصل أنّ الباحث عدّ مكونات البناء الفني التي درسها في هذا الفصل و هي التكرار، والتوازي، والإيقاع التقفوي، وبناء الصورة، والبناء القصصي، عدها كلها مكونات إيقاعية[2]، ويذكرنا هذا التوجه بما كنا قد أشرنا اليه في فصل سابق من توسيع لمفهوم الايقاع عند مناصري هذه القصيدة، و هوامر لا يقلّ خطورة عن تضييق مفهومه و حصره بالوزن عند خصومها كما ذكرنا في الموضع نفسه.

وبصرف النظر عن مدى سلامة التوجه الذي اختاره الباحث في هذا الفصل، فإننا نستطيع أنْ نلمس له جهدا متميزا لا سبيل الى إنكاره أوالتقليل منه، ولا سيما على مستوى التحليل الصوتي الذي استطاع من خلاله أنْ يكشف عن مهيمنات أسلوبية متنوعة في قصائد الشاعر، كتكرار أصوات لغوية أو كلمات أو صيغ نحوية أومقاطع معينة، أسهمت كلها – برأيه - مع ظواهر أخرى، كالتوازي والتقفية وبناء الصورة والبناء القصصي، في تأسيس البنية الإيقاعية التي كانت غاية الباحث إبرازها و توضيحها للمتلقي[3].

---

١) المصدر نفسه، ١٩

٢) ينظر، المصدر نفسه، ٢٦-٢٨. وجدير بالذكر أنّ العنوان الذي وضعه الباحث للفصل هو (مكونات البناء الفني)، و لكننا نجده في مستهل الفصل يشير الى أنّ هذه المكونات جميعها ستكون محاور لدراسة الايقاع في قصائد الماغوط، وبهذا يمكن القول إنّ مكونات البناء الفني عنده هي نفسها مكونات الإيقاع.

٣) ينظر، البناء الفني في قصيدة الماغوط النثرية (أطروحة دكتوراه)، ٢٦ و ما بعدها.

ولعل من الملاحظات التي يمكن أنْ تؤخذ على الباحث في هذا الفصل، إكثاره من الجداول والمخططات البيانية والترسيمات، التي وجدنا أنَّ الاستغناء عن بعضها – في الأقل – يمكن أنْ يصب في صالح البحث والباحث، وفضلا عن هذا فإننا نجد أنَّ الجداول أوالمخططات البيانية التي رسمها في دراسته لإيضاح ظاهرة تكرار الصوت اللغوي في قصائد الشاعر لم يكن يجمعها نظام أو نمط محدد يوحدها على أسس ثابتة، فهو – على سبيل المثال – حين يعبر عن تكرار حرف الراء في إحدى قصائد الشاعر بمخطط بياني يُرسم فيه خط التكرار بطريقة المضلع التكراري، يعود في مخطط ثان يوضح تكرار حرف آخر هوالهمزة، ليرسم خط التكرار هذه المرة بطريقة المدرج التكراري، و كان الأجدر به أنْ يستعمل إحدى الطريقتين؛ لأنه يعبر بهما عن ظاهرة واحدة هي ظاهر تكرار الصوت اللغوي سواء أكان صوت الراء أم الهمزة أم غيرهما[1].

أما الفصل الثاني من الدراسة، فقد خصصه الناقد لرصد تقنيات البناء الفني في قصائد الديوان، واولى هذه التقنيات هي تقنية الانزياح التي وجد أنها تتحقق في قصائد الشاعر على مستويات متعددة، أبرزها المستوى الدلالي، مشيرا الى أنَّ الشاعر يعمد في كثير من الحالات الى طرح موضوع معين من زاوية معاكسة، تنقلب فيها المعادلة رأسا على عقب، وقد مثل لهذه الظاهرة بقصيدة (القتل) التي يرى أنَّ فنِّيتها و جماليتها لم تتحقق الا عبر الاستعانة بالتقنية المذكورة[2].

أما التقنية الثانية التي درسها الباحث، فهي تقنية المفارقة التي وجد أنَّ قصائد الماغوط تحفل بها، وقد تبين له أنَّ صورها، واشكالها تعددت في الديوان،

---

١) ينظر: المصدر نفسه: ٣٤-٣٥.

٢) ينظر: البناء الفني في قصيدة محمد الماغوط النثرية (أطروحة دكتوراه): ١٠٢-١٠٥.

فكانت منها السخرية أوالمفارقة الساخرة التي مثل لها بمقطع من قصيدته المشهورة في رثاء السياب، وبقصيدة أخرى من قصائد الديوان، ولم يفته في هذا السياق التنبيه الى امتداد بنية المفارقة الى العنوانات التي كان الشاعر يختارها لقصائده كما هوالحال في قصيدة (الدموع) التي ذكر الباحث أنَّ بنية المفارقة فيها تقوم على التضاد بين دلالة العنوان و دلالات النص في الجزء الأخير منه[1].

و ثالث التقنيات التي درسها الباحث، هي تقنية التلوين، وقد جاءت دراسته هذه التقنية من منطلق إيمانه بـ" أنَّ تناول توظيف اللون في القصيدة النثرية لم يكن من أجل التشكيل اللوني المحض وانما هواعادة تشكيل له، فيكون أثره في هذه الحالة أقوى واجمل حيث تغدوالتشكيلات التأثيرية للون جسر انتقال الهاجس الإبداعي من وعي المبدع الى وعي المتلقي "[2]، وقد وجد الباحث أنَّ التلوين في قصائد الماغوط مرتبط برؤية جمالية تقف و راءها دوافع نفسية ذات بنية معقدة تتسم بالتركيب الذي أشار الى انه يظهر من خلال تصارع المتضادات، حيث تتراوح دلالات الألوان بين الحزن والفرح. وفضلا عن هذا يشير الناقد الى أنَّ أثر الطبيعة الريفية التي ينحدر منها الماغوط يمكن أنْ يكون قد انعكس في إحساسه باللون ومن ثم نجده يعمد الى توظيف هذا الإحساس في شعره. ولبيان هذه الظاهرة يستعين الناقد بقراءة لقصيدة (الليل والأزهار) التي وجدتها تجسد بصورة حية الإحساس العالي باللون والعناية الكبيرة

١) ينظر: المصدر نفسه: ١٠٥-١٢٠.

٢) المصدر نفسه: ١٢٢. وينظر مصدره.

بالألوان البراقة الساطعة التي يرى أنّ الإنسان الريفي يستأثر بها ويرتاح إليها أكثر من بقية الألوان[1].

أما التقنية الأخيرة التي درسها الباحث في هذا الفصل، فهي تقنية المفاجأة والإدهاش التي عدها الباحث – نقلا عن الدكتور محمد صابر عبيد – " أحد أهم آليات توليد الشعرية في القول الأدبي على نحوعام، والقول الشعري على نحوخاص؛ إذ تشحن اللغة بطاقة هائلة على التركيز والتبئير والتكثيف، و تجعلها قادرة على التقاط اللحظة الشعرية المفاجئة و ضخها في جسد المتن النصي كي يرتفع الخطاب بها غلى المقام الشعري "[2]، وقد وجد الباحث أنّ قصائد الماغوط تحفل بالمفاجآت الخاطفة التي تأتي بصورة ضربات شعرية في بداية النص أو وسطه أو نهايته، مشيرا الى أنّ هذه المفاجآت تباغت القارئ في لحظة القراءة و تأخذه الى عوالم لم يكن يتوقعها أويتصورها من قبل، و تمثيلا لهذه التقنية يستعين الباحث بهذا النص من قصيدة (أغنية لباب توما):

ليتني حصاة ملونة على الطريق

أواغنية طويلة في الزقاق

هناك في تجويف من الوحل الأملس

يذكرني بالجوع والشفاه المشردة

حيث الأطفال الصغار

يتدفقون كالملاريا

---

١) ينظر: البناء الفني في قصيدة محمد الماغوط النثرية:١٢١ - ١٢٩.

٢) المصدر نفسه: ١٣٢. وينظر مصدر ه.

أمام الله والشوارع الدامسة[1].

ويرى الباحث أنَّ المفاجأة تتحقق في هذا النص في أكثر من موضع، أولها بعد أداة التمني (ليت) التي استهل بها النص، فالحصاة التي يبدو وجودها على قارعة الطريق أمرا عاديا (هامشيا)، أصبحت في النص بموقع المُتمنَّى وقد تعزز ذلك عبر توصيفها بـ (ملونة)، أما موضع الإدهاش والمفاجأة الثاني، فهو – بحسب الباحث – يأتي بعد أداة التخيير (أو) التي تنبئ عن تحول في فعل التمني من البنية الارتكازية المكانية التي ظهرت في السطر الأول (ليتني حصاة ملونة)، الى البنية الحركية الزمانية التي ظهرت في السطر الثاني (أغنية طويلة في الزقاق) و هذا يعني تحولا في التوصيف مما هو ذو سمة بصرية الى ما هو ذو سمة سمعية[2].

بعد هذا يمكننا القول إنَّ دراسة الباحث خيري الحيدري تمثل جهداً أكاديميا متميزا في تحليل قصيدة النثر، عبر تسليط الضوء على تجربة أحد روادها البارزين، وقد كان الباحث موفقا في تحرّي مكونات البناء الفني و رصد أهم تقنياته عند الشاعر المذكور، حتى يمكننا التأكيد أنَّ هذه الدراسة كشفت عن أسرار كثيرة تحكمت في بناء قصيدة النثر الماغوطية.

ثانيا: التجربة المفردة (النص المنفرد):

يشكل تحليل النص المنفرد جانبا مهما آخر من جوانب رصد تجربة شعراء قصيدة النثر عند عدد من النقاد العراقيين، ولعل من الجدير بالذكر

---

١) ينظر: البناء الفني في قصيدة محمد الماغوط النثرية، ١٢٥.

٢) ينظر: المصدر نفسه، ١٢٦.

أنَّ اختيار النص المدروس في هذه الحالة، لا يكون عفويا أواعتباطيا، وانما هويأتي متوافقا مع سعي دارسه لإضاءة ظاهرة مرتبطة بالقصيدة أومبدعها أو حتى الجيل الشعري الذي ينتمي اليه الشاعر، وفضلا عن هذا نستطيع أنْ نؤكد أنَّ تحليل النص كثيرا ما يقترن في هذه الحالة بموقف من الناقد إزاء قصيدة النثر سواء أكان مناصرا أم معارضا أم بين بين، وقد يكون التحليل في جانب من جوانبه مناسبة لإيضاح خصائص نصية تنفرد بها قصيدة النثر، كما سنكتشف الآن.

و ربما تكون دراسة الناقد الدكتور حاتم الصكر لقصيدة أنسي الحاج (فتاة فراشة فتاة)[*] من أهم الدراسات التي تناولت نصا شعريا ينتمي الى قصيدة النثر، ولسنا نزعم أنَّ أهمية هذا التحليل مرتبطة بمكانة شاعر القصيدة واهميته في تأريخ قصيدة النثر العربية فحسب، لأننا نرى أنَّ قيمة هذه الدراسة تتجسد في جوانب متعددة، بدءاً بالاختيار الموفق للنص الشعري من لدن الناقد، ومرورا بآلية التحليل التي تكشف بشكل لا لبس فيه عن براعة الناقد و حنكته في التعامل مع النصوص الشعرية، وانتهاء بالنتائج التي توصل إليها.

وفيما يتعلق باختيار القصيدة نرى أنها جاءت متوافقة مع رغبة الناقد الذي كان يبحث عن أنموذج يستطيع من خلاله الكشف عن الخصائص النصية في قصيدة النثر، و ربما فتحت هذه القصيدة المخاتلة شهيته لما ضمته من تلك الخصائص كما سيتضح، و ذلك فضلاً عن مشاكستها القارئ ابتداءً من عنوانها الغريب (فتاة فراشة فتاة) الذي يوحي بنوع من التماهي

---

*) نشرت القصيدة في العدد (٣٤-٣٥) من مجلة (شعر) البيروتية: ٢٩-٢٢. و من الجدير بالذكر أنَّ الشاعر لم يضمها الى أي من دواوينه المنشورة.

بين الفتاة والفراشة، حتى يمكن القول إنَّ وشيجة حلمية نشأت بين الاثنين، وقد رأى الدكتور الصكر في التقاطة ذكية و جميلة أنَّ هذه الوشيجة تماثل ما حققته قصيدة النثر من وشيجة بين الشعر والنثر... " حيث لا ندري هل (كذا) أصبح الشعر نثرا أم أنَّ النثر هوالذي حلم أنه صار في القصيدة شعرا "[1]، ويبدوانَّ هذه الإشكالية التي يثيرها عنوان القصيدة انتقلت الى دراسة الناقد الذي أعلن عن نوع من (العدوى) انتقل من القصيدة الى دراستها: " لقد أعدى حلم فتاة القصيدة دراستي أيضا، فوضعت لها عنوانا لغزيا هو (حلم الفراشة) ولم أجزم: أهو حلم تحلمه الفراشة فيعود إليها بالإضافة، أم إنَّه حلم الفتاة الذي يدور حول الفراشة فأضفناه إليها؟ ولغز العنوان هذا يعيش على لغز صيرورة فتاة قصيدة أنسي الحاج "[2]. ولعل المثير في توجه الناقد هذا أنه يؤكد مشاكسة النص الشعري الحديث، المتمثل هنا بقصيدة النثر، وانفتاحه على تأويلات غير محددة ليس مطلوبا من الناقد كشفها و تقديمها جاهزة للقارئ، بل مجرد تقريبه من أجوائها ومحاولة استثارته للتفاعل معها حتى وانَّ نتج عن ذلك إضافة ألغاز جديدة كما رأينا في تحليله، و كأنه بذلك يراهن على أنَّ لعبة القراءة تكون أكثر إمتاعا عندما تكثر أسئلتها، و تنفتح تأويلاتها.

وفي تحليله للقصيدة الذي أفاد فيه من المنهجيات الحديثة في النقد، ولا سيما السردية في تيارها اللساني، و هواتجاه يبرز في عدد من الدراسات اللاحقة

---

١) حلم الفراشة، ٥ (المقدمة). و قد نشرت هذه الدراسة لأول مرة في العدد (٣-٤) من مجلة الأقلام العراقية عام ١٩٩٢م، ثم ضمها الناقد الى كتابه (ما لا تؤديه الصفة) الصادر عام ١٩٩٣م، ثم كرر الأمر نفسه في كتابه (حلم الفراشة) الصادر عام ٢٠٠٤م، والملاحظ في هذه المرة أنْ عنوانها أصبح عنوانا للكتاب كله.

٢) ما لا تؤديه الصفة، ١٠٢.

للكاتب(*)، نجده يقسمها إلى ثلاثة مقاطع، مشيرا في الوقت نفسه الى إمكانية أنْ تكون هذه المقاطع أربعة إذا ما أضفنا إليها العنوان بوصفه مقطعا رابعا، و هذه هي المقاطع الثلاثة :

المقطع الأول: ١. حلمت فتاة أنها فراشة (١)

٢. وقامت (٢)

٣. فلم تعد تعرف إذا كانت (٣)

٤. فتاة حلمت أنها فراشة

٥. أو

٦. فراشة تحلم أنها فتاة

المقطع الثاني: ٧. (سطر من البياض) (٤)

المقطع الثالث: ٨. بعد مئات من السنين (٥)

٩. يا أولادي

١٠. والهواء في الليل

١١. فتاة و صبي يركضان كفراشة

١٢. تحلم أنها فتاة و صبي

١٣. أو

١٤. فتاة و صبي يحلمان أنهما فراشة

١٥. واشتدت الريح على الهواء (٦)

---

*) أهمها كتابه (مرايا نرسيس) الصادر عام ١٩٩٩م.

١٦. تمزقت في الخارج (٧)

١٧. يا أولادي

١٨. فراشة[1].

وبعد تقسيم القصيدة، التي عدها الناقد من القصائد الإشراقية، على هذا النحو، يميز الناقد بين ثلاث قراءات ممكنة لها؛ أطلق على أولها تسمية القراء الترتيبية العمودية، ويعني بها القراءة التي تعتمد الترتيب المتسلسل للأبيات (الأسطر) كما وردت في القصيدة (الأرقام الى اليمين)، و هذه القراءة – بحسب الناقد – من أسوأ القراءات لأنها مرهونة بالبيت كوحدة مستقلة، مما يؤدي الى إنتاج معاني و دلالات موازية لكل بيت. أما القراءة الثانية، فقد أطلق عليها الناقد تسمية القراءة المقطعية، و هي تنمومع المقاطع الكبرى الثلاثة للقصيدة، وقد أشار أنَّ هذه القراءة تقترب من التناول الكلي من خلال البحث في دلالة كل مقطع من مقاطع القصيدة، ثم بيان علاقة هذه المقاطع ببعضها[2].

و ثالث القراءات التي ذكرها الناقد هي القراءة الجُمَليَّة، و هي تقوم على التقسيم الجُملي للقصيدة (الأرقام الى اليسار)، وقد عدَّها أكثر انفتاحا من سابقتيها، لأنها تمنح القارئ حرية أكبر في ربط الجمل ببعضها، ومتابعة تحولاتها، و رصد الدلالات التي تتولد منها، وقد رأى الناقد أنَّ هذه القراءة

---

١) ينظر: ما لا تؤديه الصفة: ٩٥. وتشير الأرقام الموضوعة يمين الأبيات (الأسطر) الى تسلسلها العددي في النص، أما الأرقام التي على اليسار، فهي تشير الى التقسيم الجملي للنص، و هذا كله بحسب ما اقترحه الناقد.

٢) ينظر: ما لا تؤديه الصفة: ٩٦-٩٧.

تمكن القارئ من تلمس الخصائص النصية للقصيدة، واهمها الإفادة من البناء السردي وعناصره و هوما رآه متحققا في نص الحاج[1].

وفي تحليله لبنية العنوان يتوقف الناقد عند الفراغ بين الكلمات الثلاث التي يتألف منها، ذاكرا أنه يُشير الى فاصل زمني يشي بما يحصل من تحولات يقترح هو رسمها على هذا الصورة: فتاة ⟵ فراشة ⟵ فتاة

والسهم – هنا – يماثل البياض المتروك بين الكلمات في العنوان، و تحولات العنوان هذه، بحسب ما يرى الناقد، لها ما يناظرها في نص القصيدة التي عدَّ المقطع الثاني منها (مقطع البياض) فاصلا زمنيا بين المقطعين الآخرين (الأول والثالث)، وفضلا عن تأويل البياض في المتن والعنوان نجد الناقد يسترسل في بحث دلالات النص ومفرداته ويستعين في ذلك بقراءات متعددة من التراث (الحديث الشريف، والأمثال، والمعجم، و كتب الجاحظ) حتى ينتهي من قراءته الى ما أراد الشاعر أنْ يبثّه في (أنا النص) من تخوّف و شكّ وقلق يحيط بالعلاقة بين الرجل والمرأة، والعلاقة بين الحلم والواقع[2].

ويختم الناقد تحليله للقصيدة بمجموعة إشارات (افتراضات) قد تمنح القارئ جوازات دخول أخرى الى عالم القصيدة، و هوما يُولّد قراءات جديدة ومغايرة، وقد ألَمح الناقد في إحدى هذه الافتراضات الى مرجعية محتملة في الأدب العالمي للقصيدة، و ذلك من خلال الإشارة الى مسرحية (النورس)

١) ينظر: المصدر نفسه: ٩٨.

٢) ينظر: المصدر نفسه: ٩٩-١٠٢.

للكاتب الروسي *تشيخوف* التي ينسى فيها الحالم أنه يحلم، حتى يمكن القول إنها نص تحوّلي كما هوالحال في قصيدة الحاج[1].



ومن الدراسات التي تدخل في هذا إطار تحليل النص المنفرد دراسة الناقد فاضل ثامر لقصيدة الشاعر أحمد عبد الحسين (الهواء الأخير)، و هي دراسة موجزة جاءت ضمن قراءة لتجارب خمسة من الشعراء الشباب كانت قد نشرت في إحدى المجلات الأدبية العراقية[2]، ويمكن القول إنَّ هذه القراءة تندرج ضمن محاولة الناقد الاقتراب من أصوات شعرية جديدة أقرَّ سلفا بأنه يتحمل مسؤوليته كناقد جراء كونه غافلا أومتشاغلا عنها،

لقد كانت إشكالية الإيقاع في قصيدة النثر هي المُوجِّه الأول في دراسة الناقد التي استهلت بإشارة سريعة الى أنَّ هذه القصيدة تحاول، مع قصيدة أخرى من القصائد الخمس التي قرأها، " على المستوى الإيقاعي الانفلات من الوزن والإيقاع "[3]، و هذا بحد ذاته قد يكون مؤشرا أوليا على موقف سلبي تجاهها و ربما تجاه شاعرها، ولا سيما إذا ما أخذنا بنظر الاعتبار موقف الناقد نفسه في دراسة سابقة أكد فيها أنَّ قصيدة النثر العربية " تفتقد إلى أهم مقومات التجربة الشعرية: الإيقاع والموسيقى الداخلية، واستحالت بفضل ذلك الى تجربة إبداعية تنتمي الى النثر الفني أكثر من انتمائها الى عالم

---

1) ينظر: ما لا تؤديه الصفة: ١٠٢-١٠٣. وقد ذكر الناقد في مقدمة كتابه (حلم الفراشة) الصادر عام ٢٠٠٤م، أنّ أنسي الحاج أخذ الفكرة الأساسية التي بنى عليها نصه من قصيدة من الشعر الصيني القديم، وهو ما لم يصرّح به الناقد من قبل، ويبدوانه لم يكن مطلعا عليه عندما نشر الدراسة لأول مرة عام ١٩٩٢م، وعندما أعاد نشرها مرة ثانية في كتاب (ما لا تؤديه الصفة) عام ١٩٩٣م.

2) مجلة الطليعة الأدبية، العدد (٧-٨) ١٩٨٧م. ولم تقتصر نصوص هؤلاء الشعراء على قصيدة النثر.

3) الصوت الآخر: ٢٣٦.

الشعر "[1]، غير أننا نجد قصيدة الشاعر أحمد عبد الحسين تسلم من هذه التهمة، فالناقد لم يتعامل معها منذ البدء بوصفها نصا ينتمي الى النثر الفني، بل نحن نجده يحرص على إطلاق تسمية (قصيدة) عليها، على الرغم من أنَّ شاعرها نفسه لم يشأ أنْ يطلق عليها هذا التوصيف مقترحا بدلا من ذلك تسمية (نص) التي ذكرنا في الفصل السابق أنَّ عدداً من شعراء قصيدة النثر استعملوها مع نصوصهم الإبداعية لأسباب تختلف من شاعر إلى آخر.

والأغرب من هذا أننا نجده بعد كل ما تقدم عن رفض فكرة الإيقاع في قصيدة النثر، يتحدث عن نجاح شاعر (الهواء الأخير) في تعويض ما سمّاه خسارتها الإيقاعية والوزنية بقيم إيقاعية جديدة، تتمثل في خلق الفكرة، والتوازي، والتشاكل، والتركيب النحوي و غيرها، ولسنا ندري إذا ما كان الناقد يعني بتعبير (قيم إيقاعية) شكلا من أشكل الإيقاع، و هوما يتعارض مع تصريحه في دراسة سابقة بأنَّ " مسألة الإيقاع في قصيدة النثر تظل مجرد افتراضات نظرية ليس إلا "[2]، ومن ثمَّ يجدر بنا التساؤل: هل تحققت هذه الافتراضات النظرية و تحولت الى واقع يجسده النص الشعري المدروس؟ تبدوالإجابة بـ(نعم) في مصلحة الشاعر، فهو – على أقل تقدير – استطاع أنْ يُغَير أويعدّل من قناعة الناقد على النحوالذي رأينا.

ويبدوانَّ توفر (الهواء الأخير) على (القيم الإيقاعية) المذكورة لم يكن الميزة الوحيدة التي رصدها الناقد فيها، فالقصيدة، فضلا عن ذلك، جاءت " محكومة بأنساق منطقية وبنائية واضحة وملموسة "[3]، ولعل أهم هذه الأنساق

---

١) الصوت الآخر، ٢٨٥.

٢) المصدر نفسه، ٢٨٤.

٣) المصدر نفسه، ٣٢٩.

التي نبّه إليها الناقد يتحقق فيما سمّاه البنية الدرامية المتنامية التي يرى أنَّ الشاعر استعاد فيها تقنيات السرد القصصي وبناء المشهد الدرامي، ما منح القصيدة احتشادا بأصوات الشعر الثلاثة التي تحدث عنها ت.س. *اليوت*[1].

وعلى الرغم من الإشارة الى أنَّ هذه القصيدة تبقى محكومة ببنية القصيدة الإليوتية، ولا سيما قصيدة (أغنية حب ج. الفرد بروفراك) التي يعاني فيها البطل/ القناع من الإحساس بالهزيمة والانسحاق داخل المدن المفزعة، حتى تغدوالقصيدة مرثاة للإنسان الذي يشعر بالعجز و هوينتمي الى عصر تملؤه القسوة والكوابيس، فإن الناقد عدَّ قصيدة أحمد عبد الحسين من التجارب الذكية والممتلئة، وقد أشار في هذا السياق الى أنها تربح (أشياء) أخرى بديلة تعوّضها عن غياب الوزن مما يجعلها أقرب الى النفس على حد وصفه[2].

و ربما يمكننا القول إنَّ دراسة الناقد فاضل ثامر لـ (الهواء الأخير) تعد شاهدا على تحوّل في الأصوات النقدية التي كثيرا ما كانت تشكك في قدرة شعراء قصيدة النثر على إنتاج نصوص شعرية تقنع الآخرين بأحقيتها في الدخول الى عالم الشعر والقصيدة الذي طالما حاولت هذه الأصوات إبعادهم عنه، و ربما يكون هذا الأمر مصداقا لما ذهبت اليه إحدى الناقدات العراقيات من أنَّ قصيدة النثر الثمانينية في العراق بدأت تتجاوز عقدة الرفض، و تحقق شرعية طالما كانت تسعى إليها[3].



---

1) ينظر: الصوت الآخر: ٢٣٩.

2) ينظر: المصدر نفسه: ٢٤٠.

3) ينظر: المرآة والنافذة: ١٩٦.

ومن الدراسات المتعددة التي حفلت بها المجلات والدوريات العراقية المتخصصة، يمكن أنْ نشير الى دراسة الناقد سعيد عبد الهادي لقصيدة الشاعر عبد الزهرة زكي (آية الجسد)، ولعلنا لا نبالغ إنْ قلنا إنَّ هذه الدراسة تعد من النماذج القليلة المتميزة على مستوى تحليل قصيدة النثر في الدوريات العراقية، و ذلك لما اتسمت به أفكار الناقد من نضج ومهارة في التعامل مع القصيدة من خلال تحليله الذي غلب عليه الطابع البنيوي.

وقد استهل الناقد هذه الدراسة التي عنونها بـ(اغتراب الجسد) بإشارة الى ما يلقاه الجسد من تهميش في مجتمع يعيش تحت تخوم الروح منجراً بثقافة عمرها عشرات القرون حصرته برؤى أربع، ذكرها على التوالي، واولى هذه الرؤى – بحسب الناقد – الرؤية العرفانية التي يرى أنها لم تنظر الى الجسد إلا بوصفه خرقة تسلب الروح طاقتها حتى كان الخلاص من الجسد وادرانه مطمحا و غاية يسعى إليها الفلاسفة والمتصوفة. أما الرؤية الثانية فقد أسماها (الرؤية المُتعية)، وفيها يتحول الجسد الى مجرد (دن) لإفراغ الشهوات، و هوما نجده عند عدد من الشعراء الذين تحولت قصائدهم الى وصف مبتذل لأعضائه. أما الرؤية الثالثة، فهي (الرؤية العلمية) التي ذكر أنها تُسطّح الجسد و تحدده بمنظارها التشريحي حتى غدا على طاولة العلم مجرد مجموعة من الأعضاء التي لها وظائفها الفسيولوجية المحددة[1].

أما الرؤية الرابعة التي ذكر الناقد أنَّ الشاعر عبد الزهرة زكي قد استنبطها في قصيدته، فهي (الرؤية التقديسية) التي أشار الى أنها تتعارض مع الرؤية الأولى (العرفانية) ، ذاكرا في الوقت نفسه أنَّ جذورها تمتد الى العصر

---

١) اغتراب الجسد، سعيد عبد الهادي، مجلة أسفار، تصدر عن اتحاد الأدباء في العراق، العدد(١٩-٢٠)، ١٩٩٥م، ٥٢.

الجاهلي الذي لم يدخل فيه الجسد تحت سلطة التحريم بدليل ما سمّاها الآلهة العراة (العزى، أد، أساق و نائلة) التي ذكر أنها تصور، في جانب من جوانبها، ما كان يلقاه الجسد من تقديس في ذلك العصر[1].

وفي عنوان القصيدة (آية الجسد)، يرصد الناقد أولى مظاهر الرؤية التقديسية، ذاكرا أنّ هذا العنوان " منح الجسد حضورا قدسيا أي أنه حول الجسد الى ترنيمة إلهية وبالتالي (كذا) رفع الجسد الى مستوى الروح، أي أنّ الشاعر منذ العنوان يحاول اختراق حجاب التغييب الذي مورس على الجسد "[2]، والقصيدة كلها – بحسب الناقد – تمثل ترنيمة لخلود الجسد وازليته، ومن هنا نجده يشير الى أنّ إخضاع (الجانب الشكلي) للقصيدة الى التحليل الدقيق يكشف أنها تتألف من مقاطع ثلاثة لم يضع الشاعر أية فواصل بينها و هويرى أنّ هذه المقاطع مماثلة لأجزاء الجسد تماما (الرأس، والجذع، والأطراف) التي تتصل ببعضها مكونة جسدا واحدا[3].

و تطبيقا لـ(لتحليل الشكلي) الذي يقترحه الناقد، نجده يميز بين مقاطع القصيدة الثلاث، واولها (مقطع الانبثاق والتكوين) الذي يرى أنه يتحقق عبر الاستعانة بجمل فعلية أومتوالية أفعال (تأتي، تنتفض، تشرق، لا تشيخ) ذاكرا أنّ هذا المقطع يشكل دائرة مغلقة يتحرك الجسد ضمنها عبر تاريخه، و ثانيها (مقطع الاكتمال) الذي يلمس فيه استعمالا للجمل الاسمية الطويلة، و هي – برأيه – دلالة على أنّ الحديث يكون على شيء محدد ومكتمل، على العكس من المقطع السابق بجمله الفعلية القصار السريعة التي

---

١) ينظر: اغتراب الجسد (مجلة أسفار)، ٥٤.

٢) اغتراب الجسد (مجلة أسفار)، ٥٤.

٣) ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

تأتي على هيئة ضربات شبهها بصرخات الولادة، و هذا المقطع (الثاني) يمثل – على حد وصفه – قلب القصيدة حيث ترصد تحركات الجسد ضمن دائرة علاقاته مع ذاته ومع الأشياء ومع الأجساد الأخرى قبل أن يعود الى ذاته في نهايته. أما المقطع الثالث (مقطع الخلود)، فقد رصد الناقد فيه حديث الشاعر الى الجسد الذي رأى أنه امتلك من الصفات الإلهية ما جعل لغة هذا المقطع تنماز عن لغة المقاطع السابقة بأنها لغة ميثيولوجية/ دينية تعتمد التكرار سواء أكان للفكرة أم المفردة، وقد وجد الناقد أنَّ في تكرار اللازمة (أيها الجسد) نوعا من التضرُّع الذي يتوجّه به الشاعر الى الجسد مما يؤكد ذاته و روحيته التي يرى أنَّ القصيدة تتأسس عليهما[1].

القصيدة إذن في مقاطعها الثلاثة بحسب قراءة الناقد تماثل الجسد في تكوينه (رأس – جذع – أطراف)، و هي من جهة ثانية تماثل الحياة نفسها (ولادة – معيشة – موت)، هذه الحياة التي يراها الناقد تحاكي العمل الأدبي وفق المنظور الأرسطي (بداية – وسط – نهاية)، وقد تجسد هذا كله في ترسيمة ختم بها الناقد قراءته، ربما ليؤكد من خلالها على تماسك أجزاء القصيدة وعلى وحدتها العضوية[2].

وبصرف النظر عن مدى قناعتنا برؤية الناقد في تحليله للقصيدة، فإننا نؤكد ضرورة الإقرار بالجهد الذي بذله، و هو جهد استطاع أنْ يوظف فيه قراءات متعددة في التراث، فضلا عن المنهجيات الحديثة في النقد التي بدا مولعا بها وبآلياتها، ولعل من أبرز هذه الآليات، الاستعانة بالرسوم التوضيحية

---

١) ينظر: اغتراب الجسد (مجلة أسفار)، ٥٤-٥٦. و ربما يتأكد هذا الأمر من خلال مقولة ميرلوبونتي التي استهل الناقد بها الدراسة: حيوية الجسد ليست ضم أجزائه الواحد الى الآخر، و لا بالتالي هبوط روح آتية من مكان آخر الى إنسان آلي. الأمر الذي يفترض أنْ الجسد ليس له داخل وبدون ذات.

٢) ينظر: اغتراب الجسد (مجلة أسفار)، ٥٦.

والخطاطات التي وجدناه يكثر منها حتى بلغت أكثر من عشر خطاطات أو ترسيمات في دراسته التي لم تتجاوز الخمس صفحات، و هو أمر انعكس سلبيا على تلك القراءة، لأننا وجدنا أنَّ الكثير منها لم يُضف إلى الدراسة شيئا سوى توضيح أفكار بدت لنا واضحة حتى لو لم يستعن الباحث بتلك الرسوم لتوضيحها، ومن ثم نرى أنَّ تقليلها أو حتى عدم الاستعانة بها كليا كان من الممكن أنْ يصب في مصلحة الناقد الذي يبدو لنا أنه كان متأثرا بعدد من البنيويين العرب الذين عمدوا الى إجراءات مماثلة في عدد من الدراسات التي كتبوها، ومنهم على سبيل المثال كمال أبو ديب، وعبد السلام المسدي، ومالك المطلبي.

الخاتمة

حاولنا في صفحات البحث السابقة أنْ نقدم قراءة تحليلية في الخطاب النقدي العراقي الراصد لقصيدة النثر، وقد سعينا في هذه القراءة الى كشف ما أحاط بهذه القصيدة من جدل وخلاف بين الدارسين والنقاد منذ ظهورها و حتى يومنا هذا، وبعد رحلة مضنية في جهود عدد كبير من النقاد العراقيين الذين تناولت كتاباتهم هذه القصيدة تنظيرا أو تحليلا أو شرحا أو ترجمة، استطعنا التوصل الى مجموعة من النتائج التي لا نشك في أنَّ القارئ يمكن أنْ يتلمسها في مواضعها من البحث، وفي الوقت الذي نأمل فيه أنْ نكون قد وفقنا في مسعانا هذا، وفي النتائج التي تمخضت عنه، نجد من المناسب أنْ نشير الى أهم تلك النتائج بنقاط محددة موجزة، آملين في الوقت نفسه أنْ لا يكون إيجازنا هذا مخلا:

١- أسهم النقاد العراقيون، منذ عشرينيات القرن الماضي، إسهاما واضحا في نقد الأشكال الشعرية التي سبقت قصيدة النثر في انفلاتها من العروض الخليلي والقافية، ومن أهم هذه الأشكال الشعر المنثور الذي تعرفوا عليه بعد زيارة أمين الريحاني لبغداد، و كان من أبرز المتحمسين له رفائيل بطي الذي كان لا يخفي إعجابه و تأثره بالريحاني. وقد أثار الشعر المنثور في الساحة النقدية العراقي آنذاك موجة من الجدل والصراع النقدي الذي أسهم فيه فضلا عن بطي أدباء آخرون منهم الرصافي والزهاوي و غيرهم. وقد وجدنا أنَّ الحديث عن الشعر المنثور لم ينقطع حتى يومنا هذا، ولا سيما بعد أنْ أثيرت قضية العلاقة بينه وبين قصيدة النثر التي ذهبت الآراء فيها مذهبين رئيسين؛ يقول أولهما بأنَّ كلا منهما يمثل نمطا مستقلا له خصوصيته التي لا تنفصل عن المؤثرات والأسباب

التي أدت الى ظهوره، أما الثاني، فهوينظر الى النمطين بوصفها شكلا شعريا واحداً تطور من صورته الأولية المبسطة (الشعر المنثور) الى صورته الحالية الأنضج (قصيدة النثر).

٢- يعد (النثر المركز) الذي استحدثه الشاعر العراقي حسين مردان مطلع خمسينيات القرن العشرين من الأشكال الشعرية الأخرى التي أثارت جدلا بين النقاد العراقيين حول علاقتها بقصيدة النثر، وقد لمسنا في تتبعنا جهود هؤلاء النقاد تقصيرا واضطرابا واضحين في تحليل نماذج هذا النمط وفي بيان علاقتها بقصيدة النثر.

٣- لم يكن للنقاد العراقيين إسهام واضح في الجهود التنظيرية التأسيسية الأولى لقصيدة النثر العربية التي كانت صفحات مجلة (شعر) اللبنانية ميدانا لها. وقد كانت الانطلاقة الحقيقية لهذه الجهود مع صدور مجلة (الكلمة ١٩٦٧م) التي يمكن القول إنها تبنَّت قصيدة النثر وعدُّتها مشروعا أساسيا من مشاريعها، وابرز ما يلاحظ في الخطاب النقدي الذي كانت تنشره هذه المجلة أنه كان متأثرا الى حد بعيد بخطاب تجمع (شعر)، وقد اتضح هذا الأمر جليا في المقالات والدراسات التي كانت تنشر على صفحاتها. ويبدوانَّ التأثر بأفكار جماعة (شعر) ظل حاضرا في الدراسات النقدية العراقية حتى السنوات الأخيرة

٤- فيما يتعلق بالموقف من قصيدة النثر شهدت الساحة النقدية العراقية صراعا بين تيارين رئيسين: تيار يتبنى موقف الرفض، واخر يتبنى موقف القبول، وفي الوقت الذي وجدنا فيه أنَّ موقف كلا التيارين لا يخلومن تطرف تمثل في محاولة الربط القسري بين الشعر والوزن عند الرافضين، وبالادعاء أنْ قصيدة النثر هي الشكل الأمثل للتعبير الأدبي عند

المناصرين، فإننا لمسنا أنَّ العامل الإيديولوجي كان حاضرا بقوة عند التيار الرافض، وقد بلغ هذا العامل ذروته عند الناقد سامي مهدي.

٥- تعد إشكالية المصطلح من أهم الإشكاليات التي أحاطت بقصيدة النثر، وقد وجدنا أنَّ نقاد هذه القصيدة في العراق سواء أكانوا مناصرين أم معارضين يكادون يجمعون على عدم دقة مصطلح (قصيدة النثر) الذي وسمه المعارضون بالتناقض، لأنه على حد وصفهم يجمع بين نقيضين، أما مناصروالقصيدة، ففي الوقت الذي حاول بعضهم الدفاع عن المصطلح و تفنيد الرأي القائل بتناقضه، دعا بعضهم الآخر الى القبول به على الرغم من إقرارهم بعدم دقته، و حجتهم في ذلك أنه لقي من الشيوع ما يجعل البحث عن بدائل له أمراً غير ذي جدوى.

٦- ومن الإشكاليات التي لها علاقة بإشكالية المصطلح إشكالية التجنيس، فقد اختلفت الآراء و تعددت حول هذه القضية، ومال قسم من النقاد الى عد قصيدة النثر شكلا من أشكال النثر الفني، بينما أصرَّ قسم آخر على تصنيفها ضمن الحقل الشعري، وعدها قسم ثالث من النقاد جنسا ثالثا يجمع بين خصائص الشعر وخصائص النثر، أو جنسا رابعا يضاف الى الأجناس الثلاثة: الشعر، والسرد والدراما.

٧- تمثل قضية الإيقاع أوالإيقاع الداخلي إشكالية أخرى من إشكاليات قصيدة النثر، وقد كان لكل فريق من مناصري القصيدة أو رافضيها رأيه في الموضوع، فالمناصرون يؤكدون اشتمالها على إيقاعها الخاص الذي يختلف عن إيقاع الشعر التقليدي، أما الرافضون، فهم يؤكدون أنَّ مسألة الإيقاع في قصيدة النثر ليست سوى وهم يحاول دعاتها أنْ يقنعوا أنفسهم والآخرين به. وقد كانت لنا، على خطاب الفريقين، مآخذ؛ لأننا وجدنا الرافضين يُضيّقون مفهوم الايقاع ويكادون يحصرونه بالوزن، أما

المناصرون، فهم، فضلا عن عدم وضعهم ضوابط لتحديد هذا الايقاع، نجدهم يُوسّعون في مفهومه حتى غدا عند بعضهم مقاربا لمفهوم الشعرية على سعته.

٨- شهد الخطاب النقدي العراقي خلافا حادا حول مرجعيات قصيدة النثر، فذهب قسم من النقاد الى القول بالمرجعية الغربية اعتمادا على الجهود التأسيسية لنقاد تجمع (شعر) الذين انطلقوا في تنظيراتهم الأولى من أفكار الفرنسية *سوزان برنار*، بينما ذهب قسم آخر الى ترجيح المرجعية العربية التي أشاروا إلى أنها تتمثل في النثر الصوفي وبعض الأشكال النثرية الموروثة، وقد تحدّث قسم من هؤلاء عن مرجعية قرآنية مزعومة لهذه القصيدة، أما القول بتعدد مرجعيات القصيدة بين غربية وعربية، فقد بدأ يظهر جليا في الدراسات الحديثة، ويبدوانّ هذا التوجُّه متأثر هوالآخر بأفكار نقاد (شعر)، ولا سيما أدونيس الذي صرح في مراحل لاحقة من مراحل التنظير للقصيدة بأنه لم يكن قد تنبّه في تنظيراته الأولى للقصيدة الى المرجعية العربية المتمثلة ببعض أشكال النثر الموروثة التي وجدها لا تقل أهمية و تأثيرا في شعراء قصيدة النثر العرب عن المرجعيات الغربية.

٩- قدّم النقاد العراقيون إسهامات متميزة في تحليل التجربة الإبداعية لشعراء قصيدة النثر، وقد شهد عقد التسعينيات من القرن الماضي والعقد الأول من القرن الحالي تزايدا في عدد الدراسات التي رصدت تجارب كتابة هذه القصيدة، و كانت من بينها تجارب عربية ناشئة في بلدان مثل اليمن والإمارات، أما شعراء هذه القصيدة في العراق فقد وجدنا أن جيل التسعينيات منهم كان الأوفر حظا في تسليط الضوء النقدي عليه إذ كان نتاجه ميدانا لأكثر من دراسة.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: الكتب:

- **القرآن الكريم.**
- آرتور رامبو، الآثار الشعرية، ترجمها عن الفرنسية و هيأ حواشيها ومهد لها بدراسة: كاظم جهاد، تقديم: الآن جوفروا، وآلان بورير، وعباس بيضون، منشورات الجمل، كولونيا(ألمانيا)، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧م.
- الأدب المقارن، مشكلات وافاق، د. عبدة عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩م.
- أثر التيارات الفكرية والشعرية الغربية في الشعر العربي الحديث ١٨٠٠- ١٩٧٠م، س. موريه، ترجمة: د. شفيع السيد، و د. سعد مصلوح، راجعت الترجمة و نقحتها: لبنى صفدي عباسي، مكتبة كل شيء حيفا، الطبعة الثانية، ٢٠٠٤م.
- الأدب العربي ومميزات اللغة العربية، معروف الرصافي، مطبعة النجاح، بغداد ، ١٩٥٤م.
- الأدب في صحافة العراق، د. عناد الكبيسي، مطبعة النعمان، النجف، ١٩٧٢م.
- أدونيس منتحلا، دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة، يسبقها ما هوالتناص؟، كاظم جهاد، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٣م.
- الأرجوحة هادئة الحبال، حسين مردان، مطبعة الراية، بغداد، ١٩٥٨م.
- الأزهار تورق داخل الصاعقة (مقالات نقدية)، حسين مردان، وزارة الإعلام، مطبعة الجمهورية، بغداد، ١٩٧٢م.
- إشارات مقترحة، نصير فليح، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، ٢٠٠٧م.
- إشكاليات قصيدة النثر، نص مفتوح عابر للأنواع، عز الدين المناصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٢م.
- إشكالية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، د. ستار عبد الله، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م.
- الأعمال الشعرية، أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، أدونيس، دار المدى للثقافة والنشر، سورية- دمشق، ١٩٩٦م.
- الأعمال الكاملة، الأعمال النثرية، الجزء الثاني، حسين مردان، تقديم: د. عادل كتاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- العراق، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م.

- الأعمال الكاملة، جبران خليل جبران، تقديم ميخائيل نعيمة، د.ت.
- الأعمال الكاملة، سعدي يوسف، المجلد الأول (الليالي كلها)، دار المدى للثقافة والنشر، سورية- دمشق، الطبعة الخامسة، ٢٠٠٣.
- الأفعى بلا رأس ولا ذيل، انطولوجيا قصيدة النثر الفرنسية، عبد القادر الجنابي، دار النهار، بيروت، ٢٠٠١م.
- أفق الحداثة و حداثة النمط، دراسة في حداثة مجلة (شعر) بيئة ومشروعا و نموذجا، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، بغداد، ١٩٨٨م.
- أقنعة النص، قراءات نقدية في الأدب، سعيد الغانمي، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م.
- أنسنة الشعر، مدخل الى حداثة أخرى، فوزي كريم أنموذجا، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م.
- انفرادات الشعر العراقي الجديد (اختيار و توثيق و تقديم)، عبد القادر الجنابي، منشورات الجمل، ألمانيا، ١٩٩٣م.
- الأوشال، جميل صدقي الزهاوي، بغداد، ١٩٣٤م.
- الإيقاع في الشعر العربي، عبد الرحمن آلوجي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٨٩م.
- الإيقاع والزمان، كتابات في نقد الشعر، جودت فخر الدين، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٥م.
- البحث عن المعنى، عبد الواحد لؤلؤة، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٣م.
- البرهان في وجوه البيان، ابن وهب الكاتب، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٦٧م.
- بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، يوسف حسين بكار، دار الأندلس للطباعة والتوزيع، بيروت لبنان، الطبعة الثانية، ١٩٨٣م.
- بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٦م.
- البنية اللغوية للشعر العربي المعاصر، د. ابراهيم السامرائي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٢م.
- بيان من أجل قصيدة النثر، شاكر لعيبي، دار الفارزة جنيف، الطبعة الأولى، ١٩٩٥م.

- تاريخ الآداب العربية، جرجي زيدان، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، الطبعة السادسة، ١٩٨٢م.
- التجديد في الشعر الحديث، يوسف عز الدين، دار المدى للثقافة والنشر، سورية- دمشق/ العراق- بغداد، الطبعة الثانية، ٢٠٠٧م.
- تجليات الحداثة، قراءة في الإبداع العربي المعاصر، ماجد السامرائي، الأهالي للطباعة والنشر، ١٩٩٥م.
- تهافت الستينيين، أهواء المثقف ومخاطر الفعل السياسي، فوزي كريم، دار المدى للثقافة والنشر، سورية- دمشق/ العراق- بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م.
- ثياب الإمبراطور، الشعر ومرايا الحداثة الخادعة، فوزي كريم، دار المدى للثقافة والنشر، سورية- دمشق، الطبعة الأولى، ٢٠٠م.
- الحداثة، الجزء الثاني، تحرير: مالكم برادبري، و جيمس ماكفارلن، ترجمة: مؤيد حسن فوزي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد- العراق، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م.
- الحداثة في الشعر، يوسف الخال، دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٨م.
- الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، عبد الحميد زراقط، دار الحرف العربي، بيروت، ١٩٩١م.
- حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، كمال خير بك، ترجمة: جماعة من المترجمين، دار الفكر، بيروت، ١٩٨٢م.
- حلم الفراشة، الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر، د. حاتم الصكر، منشورات وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء- اليمن، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤.
- الحيوان، تأليف:أبي عثمان عمروبن بحر الجاحظ، تحقيق: د. عبد السلام هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي واولاده بمصر، الطبعة الثانية، ١٩٦٥م.
- الخطاب الآخر، مقاربة لأبجدية الشاعر ناقدا، د. علي حداد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠م.
- دراسات نقدية في الأدب الحديث، عزيز السيد جاسم، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥م.
- دلالة المكان في قصيدة النثر، بياض اليقين لأمين أسبر أنموذجا، د. عبد الإله الصائغ، الأهالي للطباعة والنشر، سورية- دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م.
- دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن اطيمش، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٢م.

- ديوان المتنبي، دار صادر، بيروت- لبنان، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٧م.
- ديوان محمد الماغوط، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣م.
- الرحلة الثامنة، جبرا ابراهيم جبرا، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٧م.
- رسالة الى أدونيس، عبد القادر الجنابي، دار الجديد، بيروت،الطبعة الأولى، ١٩٩٤م.
- رفائيل بطي و ريادة النقد الشعري في العراق، حاتم الصكر، منشورات الجمل، الطبعة الأولى، ١٩٩٥م.
- الروح الحية، جيل الستينات في العراق، فاضل العزاوي ، دار المدى للثقافة والنشر ،دمشق، ٢٠٠٣ م .
- الريحانيات، أمين الريحاني، طبع المطبعة العلمية ليوسف صادر، الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٢٣م.
- سأم باريس (قصائد نثر)، شارل بودلير، ترجمة: بشير السباعي، منشورات الجمل، كولونيا (ألمانيا)- بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧م.
- سلاما أيتها الموجة سلاما أيها البحر، فاضل العزاوي، دار العودة، بيروت- لبنان، ١٩٧٤م
- سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، أدونيس، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٥م.
- الشاعر الغريب في المكان الغريب، التجربة الشعرية في سبعينيات العراق، شاكر لعيبي، دار المدى للثقافة والفنون، سورية- دمشق، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م.
- شرح ديوان الحماسة، أبوعلي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، نشره: أحمد أمين وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥١م.
- شظايا و رماد، نازك الملائكة، بغداد، ١٩٤٩م.
- شعراء من العراق، جمال مصطفى مردان، قدم له: عزيز السيد جاسم، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٨٧م.
- شعر توفيق صايغ، دراسة فنية، عباس اليوسفي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩م.
- الشعر الحديث في البصرة (١٩٤٧- ١٩٩٥م)، دراسة فنية، د. فهد محسن، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧م.
- الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام ١٩٥٨م، يوسف الصائغ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٦م.

- الشعر العربي الحديث (٣)، الشعر المعاصر، محمد بنيس، دار توبقال للنشر، الدر البيضاء- المغرب، الطبعة الثانية، ٢٠٠١م.
- الشعر والتلقي، دراسات نقدية، د. علي جعفر العلاق، دار الشروق للنشر، عمان- الأردن، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م.
- الشعر ومتغيرات المرحلة، د. عبد السلام المسدي واخرون، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م.
- شعر الواقع و شعر الكلمات، دراسة في الشعر العراقي الحديث، د. ضياء خضير، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٩م.
- شعرية الحداثة، عبد العزيز ابراهيم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م.
- الشعرية العربية، أدونيس، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٩م.
- الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، محمد الماكري، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩١م.
- الصاحبي في فقه اللغة، أحمد بن فارس، تحقيق: أحمد صقر، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٧٧م.
- الصوت الاخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢م.
- العقل الشعري (الكتاب الثاني)، خزعل الماجدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤م.
- علاقات الحضور والغياب، في شعرية النص الأدبي، مقاربات نقدية، د. سمير الخليل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨م.
- العمدة في محاسن الشعر وادابه، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد قرقزان، مطبعة الكاتب العربي، دمشق، الطبعة الثانية،١٩٩٤م.
- عيار الشعر، محمد بن طباطبا العلوي، شرح و تحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٨٢م.
- الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، الكتابة بالجسد و صراع العلامات، قراءة في الأنموذج العراقي، د. محمد صابر عبيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م.
- فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة السادسة، ١٩٨٧م.

- فن الشعر، أرسطو، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣م.
- الفن والحلم والفعل، جبرا ابراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م.
- في الأدب العربي الحديث، بحوث ومقالات نقدية، د. يوسف عز الدين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣م.
- في حداثة النص الشعري، د. علي جعفر العلاق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م.
- قراءة في قصيدة النثر، ميشيل ساندرا، ترجمة: د. زهير مجيد مغامس، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، ٢٠٠٤م.
- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى، جيل الرواد والستينات د. محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.
- قصيدة النثر أوالقصيدة الخرساء، أحمد عبد المعطي حجازي، منشورات مجلة دبي الثقافية، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨م.
- قصيدة النثر، دراسة تفكيكية بنيوية في الشعر الإماراتي الحديث، د. سلمان كاصد، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤م.
- قصيدة النثر في اليمن، أصوات واجيال، د. حاتم الصكر، مركز الدراسات والبحوث اليمني، سلسلة دراسات وابحاث (٣)، الطبعة الأولى، صنعاء، ٢٠٠٣م.
- قصيدة النثر من بودلير الى أيامنا، سوزان برنار، ترجمة: د. زهير مجيد مغامس، مراجعة: د. علي جواد الطاهر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٩م.
- قصيدة النثر من التأسيس الى المرجعية، عبد العزيز موافي، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مكتبة الأسرة،القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م.
- قصيدة النثر وانتاج الدلالة، أنسي الحاج انموذجا، د. عبد الكريم حسن، دار الساقي، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨م.
- القصيدة والنص المضاد، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤م.
- قضايا الشعر الحديث، جهاد فاضل، دار الشروق، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٤م.
- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الرابعة عشرة، ٢٠٠٧م.
- قضايا النقد والحداثة، دراسة في التجربة النقدية لمجلة (شعر) اللبنانية، ساندي سالم أبو سيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥م.

- لسان العرب المحيط، العلامة ابن منظور، دار لسان العرب، بيروت- لبنان، د.ت.
- لن، أنسي الحاج، دار الجديد، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٩٤م.
- ما لا تؤديه الصفة، المقتربات اللسانية والأسلوبية الشعرية، حاتم الصكر، دار كتابات، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٣م.
- مبادئ النقد الأدبي، رتشاردز، ترجمة: مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٣م.
- مدار الصفصاف، قصيدة الشعر، (الاتجاه، الجذور، الرؤية، التجربة)، تحرير: نوفل أبو رغيف، وفائز الشرع، الجزء الأول، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م.
- المرآة والنافذة، د. بشرى موسى صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م.
- مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد العربية الحديثة، د. حاتم الصكر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م.
- مصطلحات النقد العربي السيميائي، الإشكالية والأصول، د. مولاي علي بوخاتم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م.
- مفاتيح الجنان، عباس القمي، مؤسسة الأعلمي، بيروت، د.ت.
- مفاهيم نقدية، رينيه ويليك، ترجمة: محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة (١١٠)، ١٩٨٧م.
- المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، د. جواد علي، دار العلم للملايين، بيروت، ومكتبة النهضة، بغداد، الطبعة الثانية، ١٩٧٨م.
- مفهوم الشعر الحر عند رواد الشعر العربي الحر، د. فاتح علاق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م.
- المقدمة، عبد الرحمن بن خلدون، دار الفكر، بيروت- لبنان، د.ت.
- المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، أبوالقاسم السلجماسي، تقديم و تحقيق: علّال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، ١٩٨٠م.
- من يفرك الصدأ، أو حسين مردان في مقالات له و نثر مركز و شعر، د. علي جواد الطاهر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٨٨م.

- الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تأليف: الإمام أبي القاسم الحسن بن بشر بن يحيى الآمدي البصري، قدم له و وضع حواشيه وفهارسه: ابراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م
- الموجة الصاخبة، شعر الستينات في العراق، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤م.
- النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م.
- نظرية التلقي، أصول و تطبيقات، د. بشرى موسى صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م.
- نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، مشترك، جمع تودوروف، ترجمة: ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ومؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الأولى، ١٩٨٢م.
- النفخ في الرماد، د. عبد الواحد لؤلؤة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الثانية، ١٩٨٩م.
- نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بمصر، ومكتبة المثنى ببغداد، ١٩٦٣م.
- نقد النثر، منسوب إلى قدامة بن جعفر، تحقيق: طه حسين وعبد الحميد العبادي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ١٩٨٢م.
- وفيات الأعيان وانباء أبناء الزمان، ابن خلكان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت- لبنان، د.ت.
- وهم الحداثة، مفهومات قصيدة النثر أنموذجا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٦م.
- ويكون التجاوز، دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث، محمد الجزائري، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة الكتب الحديثة (٧٠)، مطبعة الشعب، بغداد، ١٩٧٤م.

ثانيا: الدوريات:

- إشكالية قصيدة النثر بين المفهومين الغربي والعربي، د.فارس الرحاوي، مجلة الموقف الأدبي، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سورية، العدد(٤٥٧)، السنة الثامنة والثلاثون، أيار، ٢٠٠٩م.

- بنية الرمال المتحركة، بحث غموض قصيدة النثر للشبان العراقيين، د. عبد الكريم راضي جعفر، مجلة الأقلام، العدد الثالث، ٢٠٠٨م.
- حديث الرصافي، مجلة الحرية، السنة الثانية، ١/تموز/١٩٢٥م.
- الحرية، مجلة علمية أدبية شهرية، بغداد، شباط، ١٩٢٦م.
- حوار مع علي عباس علوان، مجلة الكلمة، العدد الرابع، السنة الثانية، مارت، ١٩٧٠م.
- حول قصيدة النثر، محمد خالدي، مجلة الكلمة، العدد الخامس، ١٩٧٣م.
- خالد علي مصطفى، مجلة الكلمة (استفتاء)، العدد الخامس، أيلول، ١٩٧٣م.
- خواطر المحرر، مجلة الحرية، علمية أدبية شهرية، السنة الثانية، ١/تموز/١٩٢٥م.
- رسالة الى أدونيس، عبد القادر الجنابي، مجلة فراديس، العدد (٤- ٥)،١٩٩٢م.
- شعرية الإيقاع السمعي و نبوءة الرؤية الشعرية، د. محمد صابر عبيد، مجلة الأقلام، العدد الثالث،٢٠٠٢م.
- في الشعرية العربية، د. ثابت عبد الرزاق الآلوسي، مجلة الأقلام، العدد: (٣٠٤)، ١٩٩٢م.
- في قصيدة النثر، أدونيس، مجلة (شعر)، العدد الرابع عشر، السنة الرابعة، ربيع ١٩٦٠م.
- قصيدة النثر أوقصيدة الترجمة، عبد الواحد محمد، مجلة الأقلام، العدد السادس، تشرين الثاني- كانون الأول، السنة الخامسة والثلاثون، ٢٠٠٠م.
- قصيدة النثر بين الضرورة والممارسة، طراد الكبيسي، مجلة الكلمة، العدد الخامس، السنة الخامسة، ١٩٧٣م.
- القصيدة النثرية، جولي سكوت، ترجمة عبد الواحد محمد، مجلة الأديب المعاصر، العدد (٤١)، كانون الثاني،١٩٩٠م.
- قصيدة النثر، صوت الشاعر أم صوت اللغة، عبد الستار جبر الأسدي، مجلة الطليعة الأدبية، السنة الرابعة، العدد الرابع، ٢٠٠٢م.
- قصيدة النثر، عبد الله رمضان، مجلة الطليعة الأدبية، العدد (١١)، ١٩٨١م.
- قصيدة النثر في الادب الانجليزي، د. عبد الستار جواد، مجلة الأديب المعاصر، العدد (٤٢)، كانون الثاني، ١٩٩٩م.
- قصيدة النثر في رأي أدونيس، مجلة أسفار، العدد (١٦)، أيلول، ١٩٩٣م.
- قصيدة النثر في النقد العراقي المعاصر، حاتم الصكر، مجلة الأقلام، العدد السادس، ١٩٨٩م.

- قصيدة النثر.. لماذا، (تقديم)، مجلة الأديب المعاصر، الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، العدد(٤١)، كانون الثاني، ١٩٩١م.
- قصيدة النثر، مغالطات التعريف، رشيد يحياوي، مجلة علامات، ج ٣٢، مج ٨، ١٩٩٩م.
- قصيدة النثر من حسين مردان الى يومنا هذا، عمر الجفّال، مجلة نثر، العدد الأول، شباط، ٢٠١٠م.
- قصيدة النثر: نعم ولا (استفتاء)، حاتم الصكر، مجلة الكلمة، العدد الثالث، السنة السادسة، أيار، ١٩٧٤م.
- قصيدة النثر هل هي التجاوز أم الظاهرة في شعرنا العربي الحديث؟ مجلة الكلمة، العدد الأول ، السنة السادسة كانون الثاني، ١٩٧٤م.
- قصيدة النثر والاحتمالات المؤجلة، حاتم الصكر، مجلة الأديب المعاصر، العدد(٤١) ، كانون الثاني ، ١٩٩٠م.
- قصيدة النثر و حركة الشعر المعاصر، صلاح فائق، مجلة الكلمة ، العدد الخامس، السنة الخامسة، ١٩٧٣م.
- الكلمة، حلقات أدبية يصدرها حميد المطبعي، الحلقة الأولى، كانون الثاني، ١٩٦٧م.
- لماذا قصيدة النثر، حميد المطبعي، مجلة الكلمة، العدد الرابع، السنة الخامسة، ١٩٧٣م.
- محمد الماغوط، دراما الحلم والحرية، حاتم الصكر،مجلة الكلمة العدد الرابع، السنة السادسة، تموز،١٩٧٤م.
- ملامح وخطوط ، حسن عبد الكريم، مجلة الكلمة، العدد الخامس، السنة السادسة، أيلول، ١٩٧٤م.
- نقد قصائد الحلقة السابعة، خالد علي مصطفى، مجلة الكلمة، الحلقة الثالثة، السنة الأولى، ١٩٦٧م.
- نقد قصائد الحلقة السابقة، محمد أمين الحلفي، مجلة الكلمة، الحلقة الرابعة، السنة الأولى، ١٩٦٧م.
- هوامش واشارات، حميد المطبعي، مجلة الكلمة، العدد الثاني، السنة السادسة، آذار، ١٩٧٤م.

ثالثا: الجرائد:

- أدونيس في العراق، حوار أجراه معه: أحمد عبد الحسين واخرون، جريدة الصباح، تصدر عن شبكة الإعلام العراقي، العدد (١٦٦٢)، ٢٠٠٩/٤/٢٨م.

- الجنس الرابع (بيان شعري)، د. مشتاق عباس واخرون، جريدة الزمان، العدد (   )، ٢٠٠٨م.
- حروب قصيدة النثر، جهاد فاضل، جريدة الرياض، تصدر عن مؤسسة اليمامة الصحفية، المملكة العربية السعودية، ٢٠٠٢/٥/١٥.
- العثور على أول كتاب عن الشعر المنثور، (الشعر المنثور) لحبيب سلامة، فوّاز حجو، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد (١١٦٠)، ٢٠٠٩/٧/٢٥م.
- رواد قصيدة النثر بالعراق (١)، شاكر لعيبي، جريدة المدى، العدد (١٤٢٧)، ٢٠٠٩/٢/٦م.
- رواد قصيدة النثر في العراق(٢)، شاكر لعيبي، جريدة المدى، العدد: ١٤٣٣، ٢٠٠٩/٢/١٣م.
- رواد قصيدة النثر في العراق (٥)، شاكر لعيبي، جريدة المدى، العدد (١٤٤٩)، ٢٠٠٩/٣/٦م.

رابعا: الأطاريح والرسائل:

- البناء الفني في قصيدة الماغوط النثرية (أطروحة دكتوراه)، خيري صباح الدين فريد عبد الله الحيدري، كلية التربية، جامعة الموصل، ٢٠٠٥م.
- البنى السردية في شعر سعدي يوسف(رسالة ماجستير)، علي داخل فرج، كلية الآداب- الجامعة المستنصرية، ٢٠٠٥م
- قصيدة النثر في الأدب العربي الحديث (رسالة ماجستير)، قاسم خلف مشاري، كلية الآداب، جامعة البصرة، ١٩٩٤م.
- قصيدة النثر في الأدب العربي المعاصر، الجهود الرائدة في العراق و سوريا ولبنان (أطروحة دكتوراه)، كلية التربية (ابن رشد)، جامعة بغداد، ١٩٩٦م.
- شعر كاظم الحجاج، دراسة فنية (رسالة ماجستير)، سمير عباس كاظم الدلفي، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، ٢٠٠٦م.
- مفهوم قصيدة النثر في النقد العربي الحديث، الأصول والتحولات (رسالة ماجستير)، احمد علي محمد، كلية الآداب، جامعة بغداد، ٢٠٠٥م.

خامسا: المواقع الالكترونية:

- الجنابي يرد على بنيس، مقال منشور في موقع إيلاف الالكتروني:
www.elaph.com\elaphweb\culture\٢٠٠٨\٣\٣١٢٨٨.htm.

- قصيدة النثر، تأملات في المصطلح، محمد صالحي، مجلة نزوى (العمانية)، العدد العاشر، ابريل/١٩٩٧م. نقلا عن الموقع الالكتروني للمجلة:

http://www.nizwa.com/ser_nizwa_articleslist.php?start=٤٨١.

- قصيدة النثر عند جماعة كركوك، د. عمر توفيق إبراهيم، و سنان عبد العزيز عبد الرحيم، ، موسوعة تركمان العراق، الشبكة الدولية:

www.alturkmani.com\makalaat\٢٠٠٨\٢٨٠٤٢٠٠٨\٢.htm.

قصيدة النثر في الخطاب الملائكي، رشيد يحياوي، مجلة (نزوى) العمانية، العدد الثامن عشر، ٢٠٠٩م. نقلا عن الموقع الالكتروني للمجلة:.www.nizwa.com/articles.php?id=٩٣٦

- كآبة بغداد، ديوان حسين مردان المفقود، عبد القادر الجنابي، موقع إيلاف الالكتروني:

www.elaph.com\elaphweb\culture\٢٠٠٧\٨\htm.

هذه هي قصيدة النثر العربية المطلوبة، اختيار و تقديم، عبد القادر الجنابي، موقع الكاتب والأكاديمي أحمد أبومطر: www.dr.abumatar.net/makalat m/٤٩

- هل حسين مردان هو رائد قصيدة النثر في الأدب العربي؟، د. حسين سرمك، جريدة الاتحاد،٢٣/ ٥ /٢٠٠٩م، نقلا عن الموقع الالكتروني للجريدة:

http://www.alitthad.com/paper.php?name=News&file=article&sid=١٥٧٦

.

المحتويات

الموضوع	الصفحة



الدكتور علي داخل فرج

مواليد بغداد، 1970م.

- بكالوريوس في اللغة العربية و آدابها، كلية الآداب-جامعة بغداد، 1999م.
- ماجستير في الادب العربي الحديث، كلية الآداب- الجامعة المستنصرية، 2005م.
- دكتوراه في النقد الأدبي الحديث، كلية الآداب- الجامعة المستنصرية، 2011م.
- له قيد الطبع: عندما يروي الأخضر: البنية السردية في شعر سعدي يوسف.

حفريات المعرفة لا تشق مجراها الناجع إلا حين تصل قنواتها إلى المتلقي الباحث عما يشبع أفقه، وتكتنز المكتبات الجامعية كثيراً من المظان المعرفية المتنوعة التي مرت بغرابيل خبيرة.

ولأننا نسعى إلى كسب معرفي، آثرنا أن يكون أول الغيث في مشروعنا الثقافي (سلسلة دراسات) التي تنهض بتقديم تلك الحفريات المكتنزة إلى متلقيها، بتبني نشر الرسائل الجامعية التي تتصف بالجدة والرصانة، خدمة للقارئ العربي.



دار الفراهيدي للنشر والتوزيع
Farahidi House Pupishing and Distribuion
بغداد - شارع السعدون - قرب ساحة الفردوس

تصميم الغلاف : علي مجسن